欧亚历史文化文库

“十二五”国家重点图书出版规划项目

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

总策划 张余胜



叙事和图画
——欧洲和印度艺术中的情节展现



丛书主编 余太山

〔德〕迪特·施林洛甫 著

刘震 孟瑜 译

兰州大学出版社







欧亚历史文化文库
总策划 张余胜
兰州大学出版社

叙事和图画

——欧洲和印度艺术中的情节展现

丛书主编 余太山
〔德〕迪特·施林洛甫 著
刘震 孟瑜 译



图书在版编目(CIP)数据

叙事和图画:欧洲和印度艺术中的情节展现/(德)迪特·施林洛甫(Schlingloff,D.)著;刘震,孟瑜译.—兰州:兰州大学出版社,2013.1
(欧亚历史文化文库/余太山主编)
ISBN 978-7-311-04038-3

Ⅰ.①叙… Ⅱ.①迪… ②刘… ③孟… Ⅲ.①艺术史—欧洲—普及读物 ②艺术史—印度—普及读物 Ⅳ.①J150.09-49 ②J135.109-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 012661 号

总 策 划 张余胜

书　　名 叙事和图画
——欧洲和印度艺术中的情节展现
丛书主编 余太山
作　　者 〔德〕迪特·施林洛甫 著
刘震 孟瑜 译
出版发行 兰州大学出版社 (地址:兰州市天水南路 222 号 730000)
电　　话 0931-8912613(总编办公室) 0931-8617156(营销中心)
0931-8914298(读者服务部)
网　　址 http://www.onbook.com.cn
电子信箱 press@lzu.edu.cn
印　　刷 兰州人民印刷厂
开　　本 700 mm×1000 mm 1/16
印　　张 11
字　　数 150 千
版　　次 2013 年 3 月第 1 版
印　　次 2013 年 3 月第 1 次印刷
书　　号 ISBN 978-7-311-04038-3
定　　价 35.00 元

(图书若有破损、缺页、掉页可随时与本社联系)
淘宝网邮购地址:http://lzup.taobao.com

《欧亚历史文化文库》学术委员会

出版说明

随着20世纪以来联系地、整体地看待世界和事物的系统科学理念的深入人心，人文社会学科也出现了整合的趋势，熔东北亚、北亚、中亚和中、东欧历史文化研究于一炉的内陆欧亚学于是应运而生。时至今日，内陆欧亚学研究取得的成果已成为人类不可多得的宝贵财富。

当下，日益高涨的全球化和区域化呼声，既要求世界范围内的广泛合作，也强调区域内的协调发展。我国作为内陆欧亚的大国之一，加之20世纪末欧亚大陆桥再度开通，深入开展内陆欧亚历史文化的研究已是责无旁贷；而为改革开放的深入和中国特色社会主义建设创造有利周边环境的需要，亦使得内陆欧亚历史文化研究的现实意义更为突出和迫切。因此，将针对古代活动于内陆欧亚这一广泛区域的诸民族的历史文化研究成果呈现给广大的读者，不仅是实现当今该地区各国共赢的历史基础，也是这一地区各族人民共同进步与发展的需求。

甘肃作为古代西北丝绸之路的必经之地与重要组

成部分,历史上曾经是草原文明与农耕文明交汇的锋面,是多民族历史文化交融的历史舞台,世界几大文明(希腊—罗马文明、阿拉伯—波斯文明、印度文明和中华文明)在此交汇、碰撞,域内多民族文化在此融合。同时,甘肃也是现代欧亚大陆桥的必经之地与重要组成部分,是现代内陆欧亚商贸流通、文化交流的主要通道。

基于上述考虑,甘肃省新闻出版局将这套《欧亚历史文化文库》确定为2009—2012年重点出版项目,依此展开甘版图书的品牌建设,确实是既有眼光,亦有气魄的。

丛书主编余太山先生出于对自己耕耘了大半辈子的学科的热爱与执著,联络、组织这个领域国内外的知名专家和学者,把他们的研究成果呈现给了各位读者,其兢兢业业、如临如履的工作态度,令人感动。谨在此表示我们的谢意。

出版《欧亚历史文化文库》这样一套书,对于我们这样一个立足学术与教育出版的出版社来说,既是机遇,也是挑战。我们本着重点图书重点做的原则,严格于每一个环节和过程,力争不负作者、对得起读者。

我们更希望通过这套丛书的出版,使我们的学术出版在这个领域里与学界的发展相偕相伴,这是我们的理想,是我们的不懈追求。当然,我们最根本的目的,是向读者提交一份出色的答卷。

我们期待着读者的回声。

总序

本文库所称“欧亚”(Eurasia)是指内陆欧亚,这是一个地理概念。其范围大致东起黑龙江、松花江流域,西抵多瑙河、伏尔加河流域,具体而言除中欧和东欧外,主要包括我国东三省、内蒙古自治区、新疆维吾尔自治区,以及蒙古高原、西伯利亚、哈萨克斯坦、乌兹别克斯坦、吉尔吉斯斯坦、土库曼斯坦、塔吉克斯坦、阿富汗斯坦、巴基斯坦和西北印度。其核心地带即所谓欧亚草原(Eurasian Steppes)。

内陆欧亚历史文化研究的对象主要是历史上活动于欧亚草原及其周邻地区(我国甘肃、宁夏、青海、西藏,以及小亚、伊朗、阿拉伯、印度、日本、朝鲜乃至西欧、北非等地)的诸民族本身,及其与世界其他地区在经济、政治、文化各方面的交流和交涉。由于内陆欧亚自然地理环境的特殊性,其历史文化呈现出鲜明的特色。

内陆欧亚历史文化研究是世界历史文化研究中不可或缺的组成部分,东亚、西亚、南亚以及欧洲、美洲历史文化上的许多疑难问题,都必须通过加强内陆欧亚历史文化的研究,特别是将内陆欧亚历史文化视做一个整

体加以研究,才能获得确解。

中国作为内陆欧亚的大国，其历史进程从一开始就和内陆欧亚有千丝万缕的联系。我们只要注意到历代王朝的创建者中有一半以上有内陆欧亚渊源就不难理解这一点了。可以说,今后中国史研究要有大的突破,在很大程度上有待于内陆欧亚史研究的进展。

古代内陆欧亚对于古代中外关系史的发展具有不同寻常的意义。古代中国与位于它东北、西北和北方，乃至西北次大陆的国家和地区的关系,无疑是古代中外关系史最主要的篇章,而只有通过研究内陆欧亚史,才能真正把握之。

内陆欧亚历史文化研究既饶有学术趣味,也是加深睦邻关系,为改革开放和建设有中国特色的社会主义创造有利周边环境的需要，因而亦具有重要的现实政治意义。由此可见,我国深入开展内陆欧亚历史文化的研究责无旁贷。

为了联合全国内陆欧亚学的研究力量，更好地建设和发展内陆欧亚学这一新学科,繁荣社会主义文化,适应打造学术精品的战略要求,在深思熟虑和广泛征求意见后,我们决定编辑出版这套《欧亚历史文化文库》。

本文库所收大别为三类:一,研究专著;二,译著;三,知识性丛书。其中,研究专著旨在收辑有关诸课题的各种研究成果;译著旨在介绍国外学术界高质量的研究专著;知识性丛书收辑有关的通俗读物。不言而喻,这三类著作对于一个学科的发展都是不可或缺的。

构建和发展中国的内陆欧亚学,任重道远。衷心希望全国各族学者共同努力,一起推进内陆欧亚研究的发展。愿本文库有蓬勃的生命力,拥有越来越多的作者和读者。

最后,甘肃省新闻出版局支持这一文库编辑出版,确实需要眼光和魄力,特此致敬、致谢。

余太山

2010 年6 月 30 日

作者简介

迪特·施林洛甫(Dieter Schlingloff),1928 年 4 月 24 日生于卡塞尔(Kassel),是德国著名的印度学家、印度艺术史学家和佛学家。他先后在柏林科学院、哥廷根大学工作,在基尔大学获教授头衔,于 1972—1996 年担任德国慕尼黑大学印度伊朗学系系主任。主要作品有:《〈诗韵集略〉: 关于梵语格律的文献》(*Chandoviciti, Text zur Sanskritmetrik*, 柏林 1958)、《中古佛教概念组——〈十上经〉Ⅸ-Ⅹ》(*Dogmatische Begriffsreihen im älteren Buddhismus 1a, Daśottarasūtra* Ⅸ-Ⅹ, 柏林 1962)、《佛教之一:僧团的解脱之道》(*Die Religion des Buddhismus*, Ⅰ *Der Heilsweg des Mönchtums*, 柏林 1962)、《佛教之二:世间的解脱之道》(*Die Religion des Buddhismus*, Ⅱ *Der Heilsweg für die Welt*, 柏林 1963)、《佛教瑜伽课本》(*Ein buddhistisches Yogalehrbuch*, 柏林 1964)、《古代印度城市: 一个比较研究》(*Die altindische Stadt, Eine vergleichende Untersuchung*, 威斯巴登 1969)、《阿旃陀——图画手册 1:叙事的壁画》(*Ajanta—Handbuch der Malereien 1: Erzählende Wandmalereien*, 威斯巴登 2000)。

前言

第一次见到迪特·施林洛甫(Dieter Schlingloff)教授是2004年在德国慕尼黑大学的印度伊朗学系我的硕士论文开题报告会上。当时,我发现在座的老师和同学之中,有一位从未谋面的老者,他身材矮小,白发稀疏,一副黑框眼镜后面,双目炯炯有神。我的导师哈特曼(Jens-Uwe Hartmann)教授向大家介绍道:"今天我的老师和前任,老系主任施林洛甫教授也来出席刘先生的开题报告会。"退休之后,施林洛甫教授回到家乡——临近波兰边境的一个小城市里,但他经常会坐火车来慕尼黑参加系里的活动。

施林洛甫教授的到来令我倍感紧张,我战战兢兢地照本宣读了handout的每个单词——这也是国外作报告的大忌,招致了导师的批评。更令我难堪的是,施林洛甫教授毫不客气地指出我硕士论文的主要研究对象——《弥勒授记经》(*Maitreyavyākaraṇa*),它的缩写不应该是Mvy,因为这早已默认为《翻译名义大集》(*Mahāvyutpatti*)的缩写。

在这位自己仰慕已久、德高望重的前辈面前作如此

糟糕的表现,令我实在无地自容。施林洛甫教授是季羡林先生的导师,德国著名的印度学家、印度艺术史学家和佛学家瓦尔特施密特(ErnstWald-schmidt)的学生。瓦尔特施密特教授的大部分弟子皆在印度文献学和艺术史研究上有很高的造诣,而施林洛甫教授在其中又是出类拔萃的。除了表现在统计数据中的一篇篇皇皇巨著,他还时时处处带给我们有形和无形的榜样力量:我们现在所遵循的学术规范中有他的痕迹;系图书馆的数万册藏书无一不留有他的笔记和目录关键词;巴伐利亚国立图书馆的印度学书籍无一不经他过目;他用这些摘录的内容提要和关键词,再加上他找来复印的系里所缺的重要文章,所制作的庞大的“施林洛甫目录”(Schlin-gloff-Katalog),至今仍是德国印度学界使用最便利的资料查阅工具。

这一事件之后,我意识到,自己得加倍努力,才能扭转施林洛甫教授对我的印象。终于,3年之后,在他的另一位学生,也是我的老师茨茵(Monika Zin)教授的联系之下,我给施林洛甫教授写了一封信,汇报了近来的学习、工作情况。没想到,在回信里,他对我和我要为之作贡献的中国印度学大加鼓励,并对我数年来为他和茨茵教授查阅汉文大藏经的付出表示感谢。信中还附上了他的一部作品——《〈大典尊经〉研究》[“Zum *Mahāgovindasūtra*”. *Mitteilungen des Instituts für Orientforschung* 8(Berlin 1961):32–50],这是他手中唯一的一份样本。

那封信中还有他对我的赞赏,我却受之有愧,它又越发地鞭策自己继续努力。毕业回国工作之后,他还一再写信,在字里行间寄予对我的厚望。随信还寄来他的作品以及著作目录,让我随意索取他的任何作品。此外,他还托付我翻译一篇短文——《TⅢMQR,一座中亚藏经阁的发现及其命运》(“Eine ostturkistanische Klosterbibliothek und ihr Schicksal”)。这篇文章把我们拉回到100年前,德国在我国新疆的3次考察。对于百年前德国人,特别是印度艺术史研究的奠基人之一,在国际学界,包括中国学界,享有崇高声誉的勒考克(Albert von LeCoq)在新疆的所作所为——他们称作“考察”,我们视为“劫掠”。施林洛甫教授虽然是勒考克的传人,但他撰写了此文,以一名学者的良心作出了客观公正的批评。而德国的印度艺术史

和中亚研究学者，多出于勒考克门下，因此他们选择了沉默，对施林洛甫教授的批评不置可否。于是他就自费印刷该文，赠送给中国学者。

我完成了该文的翻译。我的博士论文的中文版在中国出版之后，又寄给他一份样书。施林洛甫教授非常高兴，一定要找机会与我见面。2011年4月，访学欧洲期间，听说施林洛甫教授近来在莱比锡大学授课，就与之约定，前往拜访。当我坐着火车一早到达莱比锡时，施林洛甫教授与我的一位同学梅尔策(Gudrun Melzer)已经在月台的尽头等候了。原来那天施林洛甫教授并无课程，他提前一天，专程从家里赶来，在火车站边的青年旅社过夜。这令我充满了感动和敬意。初来德国求学时，我也曾经在一家青年旅社对付过几天，那种旅馆的住宿条件实在无法恭维。想不到这样一位大师，为了与一个后生晚辈碰头，竟然屈就了一晚。当我问起昨晚过得如何时，他却一脸满意。

大学离火车站不远，他兴致勃勃地向我介绍沿路的景观。到了大学，他马上在一个耳朵里戴上助听器(因为回声，他只戴一个耳朵)，并让我坐在那个耳朵旁边，然后拿出厚厚的一叠复印资料，开始了我们的谈话。第一个议题有关我的博士论文。虽然他收到的是中文版，但他还是通读了其中的梵语文本，并提出了一些修改建议。第二个议题有关佛学，以及佛教文献学研究的方法。他原来学的是神学，所以认为“历史上的佛陀”真有其人，认为“原初经典”(Urkanon)也确实存在——该观点与季羡林先生不谋而合。我们的任务就是要不断地还原“原初经典”的本来面目。他将维勒(Friedrich Weller)发表在《泰东》(*Asia Major*)1928年4月号上的文章《早期佛教的书面传承》(“Die Überlieferung desälteren buddhistischen Schrifttums”)复印给我，嘱咐我认真阅读。

这番教导让我感触很深，因为当代学界的后起精英们再也不会持以上的观点了。在没有证据证明某些历史人、物确实是有或无的情况下，老一辈的学者会宁可信其有；而我们这些后现代的、缺乏古典精神的学者，却在科学、客观的旗号下，宁可信其无。

接下来的两个议题，一个还是有关勒考克的。他又整理出一批材料，

证明勒考克既野蛮地毁坏了在现场的壁画和写本，也没有妥善整理和保管割下来的那部分壁画。他让我把这些材料作为“T Ⅲ MQR”的续篇，继续翻译。他一方面称勒考克为“野猪”(Wildsau)，一方面也对其行径表示理解。他说，如果现在见到勒考克，后者一定拍着他的肩膀说：“年轻人，你不知道，我是皇帝派去中亚考察的。我知道，皇帝资助我们，他希望看到什么。难道是写本？肯定是激动人心的壁画！”

另一个是有关梅尔策的研究重心。她是我导师门下最出色的学生，现在莱比锡大学教授印度晚期艺术课程。施林洛甫教授急切地希望她能放弃现在的教学安排，改为重点研究早期的印度艺术，因为那个对古代语言的要求要高得多。他说道：“人们以为庞贝是罗马艺术的顶峰。其实不然，只是火山灰偶然地将它保存到现在。同样，阿旃陀也不是印度艺术的顶峰，当时还有许多艺术中心并存，只是没有保留下来。同样，我的《阿旃陀》一书也不是印度艺术研究的顶峰，这只是开始，还存在很多错误，还有很多问题远没有弄清楚。”

从第二个议题起，他是那么地语重心长。看得出，他真诚地期盼我们能接受他的观点。我在心中默默地保证，不管别人如何看待，他的见解无疑是让萌芽期的中国印度学成长的阳光。

下午，施林洛甫教授还与莱比锡大学印度学系主任弗朗科(Eli Franco)谈了他新的研究计划：想考察首陀罗(Śūdra)种性是否真的在印度历史中存在过。他不会使用电脑，至今仍然用打字机写字，但为这一计划，他动用了两个儿子帮他建立数据库。听说印度古代文献都已经电子化，他郑重其事地拿出一个U盘，说这东西能存很多很多书籍，这次要把所有的电子文档都带回去用搜索引擎搜索。我猜想，这可能是他生平第一次买一件数码产品。看着他天真而自信的样子，我们都忍俊不禁。

告别时，除了一大摞礼物之外，他还给我一包类似于菊花晶、名为Ahoj-Brause的冲剂，上面印着一个穿深蓝色海军服的小水手。他自己冲了一包，心满意足地对我说道，这是他儿童时代的最爱。这种二战之后的、没有任何营养的儿童安慰剂，他到了耄耋之年，却仍然钟爱。然后，他背起

双肩包，像一位青年旅社的远足者一样，大步流星地赶火车去了。望着他的背影，心想：扪心自问，他对我所嘉许的，也就是他所认为我已经达到的水平，究其实还只是我的努力目标；而他对我所期许的，究其实，则要求今后数代学人的不懈努力才能全部完成，并且得加上这个前提：不能急功近利，先把我们严重缺失的学科基础打扎实。

那天之后，我一直想翻译一部他的代表作，向国内学人介绍这位伟大的学者。他的那些有关文献整理的作品可读性不太强，而所有的著作又涉及版权购买，筛选下来，只有这篇《叙事和图画——欧洲和印度艺术中的情节展现》(“Erzählung und Bild. Die Darstellungsformen von Handlungsabläufen in der europäischen und indischen Kunst”. *Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie*, *Band* 3, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Müchen 1981:87–213)可以符合可读性和免除版权的要求。这部作品纵横捭阖，漫谈了从西班牙一直到印度，从远古到中世纪的诸多叙事性艺术，在文献上除了各类佛经，还涉及了《荷马史诗》、《圣经》、《罗摩衍那》、但丁的《神曲》等作品。虽说是一部科普读物，但其中处处可以体现作者深厚的文献学、印度艺术史、文学和西方艺术史方面的造诣。在德国求学期间，茨茵教授就向我们推荐过此作品。我一口气读完，并为之折服。

得知要将它翻译成中文，施林洛甫教授说要给我点东西，然后我再动手。过了好一阵子，他终于寄来了一堆剪贴拼接而成的材料，篇幅超过原作两倍，那是他特意做的修订本。那是怎样的一个修订本啊！原来已经多达 10 页的参考文献又新增了 1/3；有一半以上的注解作了扩容；插图或依新的考古成果作了改正，或为方便读者而以线描代替影写版；正文内容多处作了更新或更正，有些是整页被替换重写。之后，他还写过两次信，提出新的修正意见，直到今年一月底；为方便我国读者，他做了一张正文所涉及的缩略语表，还将参考文献中的期刊缩略语一一手工还原成全称；而为了方便我的翻译工作，他在每页的德文原文边上，都尽可能地找来了英语对应。可以说，这个版本是时隔 30 年之后的新修版，其中包含了很多更新到 2012 年的信息。

这里所涉及的故事都直接译自作者的德文译文，而非原典。佛经部分的原文，特别是在《大正藏》中有汉译的，可以按照注释所提供的出处查阅到；非佛经部分的原文，这里仅推荐部分权威译本如下：

图6、7、17、22、51、52，参见中国基督教协会所印发的《新旧约全书》；

图8，参见〔意大利〕但丁著《神曲》，田德望译，人民文学出版社2002年版；

图9，参见〔希腊〕荷马著《伊利亚特》，罗念生、王焕生译，人民文学出版社1994年版；也见《罗念生全集》，第5卷，上海人民出版社2007年版；

图10、11、12、19、23、48、49，参见〔希腊〕荷马著《奥德赛》，王焕生译，人民文学出版社1997年版；

图27，参见〔印度〕蚁垤著《罗摩衍那·童年篇》，季羡林译，人民文学出版社1980年版；也见《季羡林文集》，第17卷，江西教育出版社1995年版。

除了原作者，这次翻译工作还得到了我的老师哈特曼教授和茨茵教授的指点，另外还有顾怡女士、慕尼黑大学的潘涛同学，以及复旦大学的陈宾同学的大力协助。然而，译者水平有限，错误仍然在所难免，其责任皆归译者本人。

刘震

2012年4月24日于上海

目录

叙事和图画
——欧洲和印度艺术中的情节展现

故事文学作品告知读者按时间顺序排列的情节；图像艺术作品则向欣赏者展示在时间上凝固的观察对象。故事素材的图像表现，它的问题就是如何调和这对矛盾。每位艺术家，想将一个故事用图像来表现，都会遇到这一问题：用什么方式能把绵延的情节置于一张静止的图画里。[1] 对我们现代的艺术理解力来说，只有一种可操作的解决办法，即莱辛(Lessing)在《拉奥孔》(*Laokoon*，朱光潜译，人民文学出版社1984年版)第16章里经典的阐述："绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作中的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。"

莱辛的假设，将艺术家——他们把故事图像化，和艺术品欣赏者两者对戏剧高潮的嗅觉作为先决条件。当然，故事本身就应该如此构造，以至于它追求的是视觉上可理解的高潮。不过，当一个故事以史诗般的广度流淌的时候，大量具有同样意义、同样重要的事件罗列其中，或者当故事所描述的事件只有与前因后果相联系，方能理解，那么选择最简明的瞬间就有问题了。如果艺术家想对观赏者明示在一个瞬间的定格中无法解释的情节发展，他就不得不演示情节发展的多个步骤。以哪种方法来解决这一问题，哪些解决的可能被证明为有意义的，下面将

---

〔1〕弗雷(Frey D. "Das Zeitproblem in der Bildkunst". *Studium Generale*, 1955, 8:568ff. (= ders. *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1976: 212 - 235)："根据其特性，图像艺术作品是不变的，每个部分都是同时呈现的。这一点与诗歌和音乐、舞蹈和戏剧有着根本区别，它们只能在时间的流逝中被经历，在这种经历中，当下的经历沉入过去，不再现前。"亦可参见，Souriau E. "Time in the Plastic Arts". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1948—1949, 7: 294 - 307。

88 作研究。[1] 因为实际运用中的事例有限，我们将在不同的文化中重新发现这些相同的形式——与时代和风格无关。至于这些一致性是否受到了什么影响，那么必须对每个个案一一研究，因为单独地用某种一致去验证某种共同的依赖性是不可能的。[2] 在一切时间、一切地方，艺术家总会碰到同样的问题；他们都曾寻求并找到——应该是自发地或者通过外部的灵感——同样的解决方法。

最早的和最简单的情节发展的表现形式存在于一个情节承载者的不同运动阶段在同一时间的再现中。这一表现形式在古代东方艺术中很普遍；但事实上它出现得更早。冰河纪之后西班牙洞窟岩画中，有一幅（图 1）[3]表现一个人爬向一只野蜂巢（〈1〉，“〈 〉”中的数字表示对应图画中情节的序列号——译者）的画。那个在他脑袋下所绘的隆起大概是一个背在背上的篮子。上方，在蜜蜂围绕的蜂巢之前，我们看到，这个人是如何将篮子执于左手，用右手抓起蜂巢，为的是取出蜂房

---

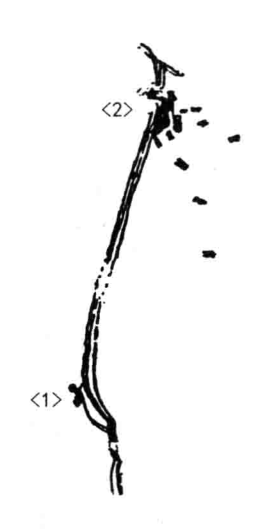
〔1〕重要的前期研究有：Wickhoff F.，v. Hartel W. *Die Wiener Genesis.* Wien：Tempsky，1895：6ff；Weitzmann K. *Illustrations in Roll and Codex，a Study of the Origin and Method of Art Illustration.* Princeton：Princeton Univ. Press，1947：12 – 46；Dawson C. M. “Romano-Campanian Landscape Painting”. *Yale Classical Studies* 9，1944：188 – 209；Souriau E. “Time in the Plastic Arts”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*，1948—1949，7：294 – 307；Swift E. H. *Roman Sources of Christian Art.* New York：Columbia Univ. Press，1951：54ff.；Toynbee J. M. C. *The Hadraianic School.* Cambridge：University Press，1934：XⅦ – XⅧ；Rostovtzeff M.（Hrsg.）. *The Excavations at Dura-Europos，Preliminary Report on the Sixth Season.* New Haven：Yale University Press，1936：122 – 130；Himmelmann-Wildschütz N. *Erzähler und Figur.* Wiesbaden：Steiner in Komm.，1967：73 – 83；Schefold K. *Götter-und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst.* München：Hirmer，1978：271f.。

〔2〕这种依赖性特别在图拉真（Trajan）的石柱和古代印度浮雕的“连续的”表现方式中可能存在；参见下文 123 页起（此为原文页码，即本书边码，下同。——译者注）。

〔3〕Hernớndez-Pacheco E. *Las pinturas prehistóricas de la cuevas de la Araña（Valencia）.* Madrid：Museo Nacional de Ciencias Naturales，1924：图版 14、18，图 37、38；Ebert R. L. Reallexicon Ⅶ. Berlin：de Gruyter，1926：图版 113；Kühn H. *Die Felsbilder Europas.* Stuttgart：Kohlhammer，1952：图版 38；Camón J. *Las artes y los pueblos de la España primitive.* Madird：Espasa-Calpe，1954：图 366、370；Bandi H. G.，Maringer J. *Kunst der Eiszeit.* Basel：Holbein-Verlag，1955：图 178、181；Müller-Karpe H. *Handbuch der Vorgeschichte* Ⅱ. München：Beck，1968：图版 267，D；Kromer K. *Die ersten Europäer.* Innsbruck-Frankfurt：Pinguin-Verl.，1980：89。

来(〈2〉)。通常将这两个人的形象解释为“两个采蜜人”缺乏说服力。[1] 不仅如此,两个采蜜人中后面的那个,并没有发现蜂蜜,而发现了被激怒的成群的蜜蜂,而且他也许阻挡了上面那个为逃避蜜蜂攻击而退回原路的采蜜人。更有可能的是艺术家两次展示了唯一一位采蜜人,为的是表现该采蜜人在到达蜂巢之前,必须先攀行很长一段路。

89



88

图 1　采蜜人;阿拉尼亚(Araña)山洞里的岩画,约公元前 8 世纪。

---

〔1〕赫尔南德斯 - 帕切科[Hernández-Pacheco. *Las pinturas prehistóricas de la cuevas de la Araña* (*Valencia*):90ff.]:“在图画里有两个人物:一个在绳索上攀爬。他停在洞口,用一条腿固定,一只插入洞中的手臂支撑,另一只手拿着一个罐子,可能装着蜂房。另一个人背着另一个罐子或者背上挂着另一个容器,类似于他上面的同伴在手中拿着的。把容器挂在背后,为的是活动更自由,更好地利用手足”;奥博迈耶尔[Obermaier H. “Die neuen eiszeitlichen Felsmalereien der Gasulla-Schlucht, Provinz Castellón (Ostspanien)”. *Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst*, 1935, 10: 3]:“(巴伦西亚省的)比考普(Bicorp)附近的阿拉尼亚山洞里,两个无畏的寻蜜人在坚韧的藤蔓上向高处的一个小山洞攀爬,野蜂在里面筑巢。其中一人已经到达此处,拿到了甘甜的蜂房,被激怒的昆虫围绕着威胁他”;舒赫哈尔特(Schuchhardt C. Alteuropa. Berlin: de Gruyter, 1941: 33):“先是一人在绳索上攀爬,为的是从蜂巢中取得蜂蜜,蜜蜂嗡嗡地围绕着他的脑袋。他手里拿着一个提篮——后来最早的陶罐的原型”;卡蒙(Camón. *Las artes y los pueblos de la España primitive*: 371):“两个人在绳索上攀爬,为的是从蜂窝里采集蜂蜜”;邦迪,马林格尔(Bandi, Maringer. *Kunst der Eiszeit*: 178):“两个在一条绳索上向着隐藏的蜂巢攀爬,且被蜜蜂攻击的采蜜人”;克罗默(Kromer. *Die ersten Europäer*: 89):“两个采蜜人在绳索上爬向一个蜂巢。”

该种表现形式也可以在亚述艺术中找到范例——一件大英博物馆所藏的尼尼微(Ninive)北宫殿的狩猎浮雕(图2)。[1] 该浮雕展现了亚述班尼拔(Assurbanipal)国王如何杀死一头被捕的狮子:在图的右边卫士打开狮笼,狮子走了出来(〈1〉)。它的边上我们第二次看到这头狮子,它被利箭所伤,并准备跳跃(〈2〉)。第三次狮子以跃起的形态出现;国王张弓搭箭,同时一位随从站立于前,用盾牌挡住狮子强有力的一扑(〈3〉)。

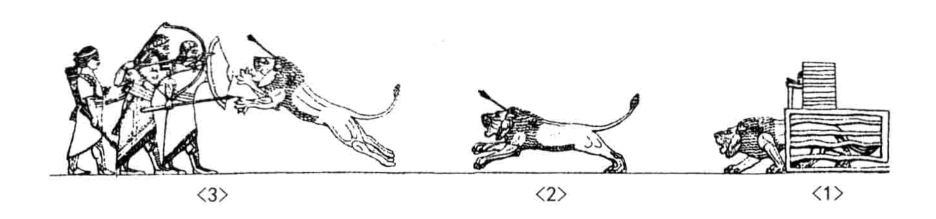


图2 亚述班尼拔国王斗狮;尼尼微的浮雕,公元前7世纪。

90 在印度的领域里,我们发现在加尔各答所藏的巴尔胡特(Bharhut)佛塔石围栏的一块浮雕里有同样的表现方式。[2] 图像所依据的故事[3],并非与巴尔胡特其他的浮雕一样,通常来自于巴利文的《本生经》,而是出自晚期佛教根本说一切有部(Mūlasarvāstivādin)的梵语文

[1] Unger E. Über zwei Jagdreliefs Assurbanipals und über die Stele des Assarhaddons aus Sendschirli. Zeitschrift für Assyrologie, 1917, 31: 231-239; Unger E. *Assyrische und Babylonische Kunst.* Breslau: Hirt, 1927: 48f.; Meissner B. & Opitz D., *Studien zum Bît ilâni im Nordpalast Assurbanaplis zu Ninive.* Berlin: Verl. d. Akad. d. Wiss., 1939: 28f.(线描); Güterbock H. "Narration in Antolian, Syrian, and Assyrian Art". in: Narration in Acient Art, a Symposium. *American Journal of Archaeology* 61, 1957: 69; Orthmann W. *Der Alte Orient* (*Propyläen Kunstgeschichte* 14). Berlin: Propyläen-Verl., 1975: 图242。

[2] Cunningham A. *The Stūpa of Bharhut.* London: W. H. Allen and Co.; Trübner and Co.; W. S. Whittingham and Co.; Thacker and Co., 1879: 图版27、10; Barua B. M. *Barhut* Ⅰ-Ⅲ. Calcutta: Indian Research Institute, 1934—1937: 图版80(109); Coomaraswamy. *La sculpture du Bharhut.* Paris: Vanoest, 1956: 图版28、70。

[3] 由 Chavannes E. *Cinq cent contes et apologues* Ⅰ-Ⅳ. Paris: E. Leroux, 1910—1934: Ⅰ, Ⅺ所鉴别。

献[1]，当然，它也还是基于一个在巴利文中已经逸失的本生故事：一头公牛陷入了泥淖；因为它的主人在天黑之前无法将它解救出来，他在它面前支了一个索套，以防野兽的袭扰。晚上，一头野狼爬上了牛背，想撕咬它；而公牛用犄角将它顶向半空，野狼被套进了公牛面前的索套里。随后，公牛用一首讽刺的偈颂询问在索套里挣扎的野狼，为何它要在自己面前表演舞蹈，这样的表演应该只有在城里才被追捧。野狼回答，这并非表演杂技，而是爬上了通往因陀罗天界的竿子。浮雕（图3）展示了公牛陷在泥坑里，波浪和耸立的莲花表示沼泽地；它的腹部有一大块肉被撕去，以至于露出了肋骨。野狼自身出现了两次：一次飞在半空，在一根竿子前面，这应该就是偈颂里提到的竿子（〈1〉）；而后下方是它四脚被缚，坐在地上（〈2〉）。

桑奇（Sanci）大塔的门楼下的浮雕中，有些以同样的方式把多个情节发展阶段置于同一个图画中。[2] 在东门的一个柱子上，展示了佛陀的多种神通，使得一位耆年苦修人及其众弟子皈依。根据传说[3]，最后一种神通是佛陀在大水中显示的。大水将佛陀站立的地方淹没，却不能够碰到佛陀，因为佛陀在水中围绕自己化现出一块陆地，他在这块陆地上行走。耆年苦修人与其弟子们在一条船上驶入洪水区，因为他

---

〔1〕*Mūlasarvāstivādin-Vinaya*（ed. Dutt N. *Gilgit Manuscripts* Ⅲ, 4, Calcutta: Oriental Press, 1950: 241 – 243）; Gnoli R. *The Gilgit Manuscript of the Saṃghabhedavastu* Ⅰ. Ⅱ. Rom: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1977—1978: 266, 5 – 267, 11.; tib. vol. 42: 136, 136. 2,4; analys. p. 124f.; übers. Schiefner. 1876: p. 187 = transl. Nr. 37: p. 339f.; chin. T 1450, ch. 10; ed. vol. ⅩⅩⅩⅣ: 151b – 152a; trad. Chavannes. Nr. 377; Ⅱ 375ff.。

〔2〕关于桑奇浮雕中魔王（Māra）的多次表现，魔王对佛陀的攻击与佛陀成道一同展示，参见Schlingloff. *Die älteste Malerei de Buddhalebens*（*Gedenkschrift L. Alsdorf*）. Wiesbaden: Steiner, 1980: 189f., Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000; New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2012: Ⅰ, 59f., Ⅱ, 7f.。

〔3〕*Vinayapiṭaka*, *Mahāvagga*. Ⅰ. 20. 16; ed. vol. Ⅰ: p. 32, 12 – 34; transl. vol. Ⅳ: p. 42; 梵语对应见《四众经》（*Catuṣpariṣatsūtra*）24r 1 – 9; ed.: p. 300 – 303. 关于该故事的不同版本分析，见 Waldschmidt E. "Vergleichende Analyse des Catuṣpariṣtsūtra". in: *Beitrage zur indischen Philologie und Altertumskunde*. Hamburg: Cram, de Gruyter, 1951: p. 111。关于迦叶（Kāśyapa）传说的循环，参见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings* Ⅰ, 381ff.。



图 3　牛和狼[《根本说一切有部毘奈耶》(*Mūlasarvāstivādin-Vinaya*),266,5－267,11];巴尔胡特的浮雕,约公元前 2 世纪。〈1〉(266, 22)〈2〉(266, 23－267, 6)

认为,他必须将佛陀从溺水中救出。当佛陀看到苦行者时,他再次用神通登上了渡船。显神通之后,佛陀让苦行者明白,尽管他年高、尽管他通过苦修得到神力,但仍未得道。由此,这位耆年苦修人拜倒在佛陀脚下,请求收他入僧团。表现该事件的浮雕(图 4)[1]展示了被大水淹没的树林中的一块平台,象征着(在佛教艺术的最早阶段,不能以肉体形

[1]Eastern Gateway, South Pihar, Lower Panel of Front Face, reprod, in: Fergusson J. *Tree and Serpent Worship*. London: Allen, 1868: 图版 31(手绘);Maisey F. C. *Sanci and its Remains*. London: K. Paul, Trench, Trübner & C., 1892: 图版 12,图 1;Bachhofer L. *Die Frühindische Plastik* Ⅰ. Firenze, München:Pantheon, Rurt Wolff, 1929: 图版 59;Waldschmidt E. "Buddhistische Kunst in Indien". in: *Handbücher der Staatlichen Museen Berlin*, Berlin: de Gruyter, 1932: 图 83;Marshall J., Foucher A. *The Monuments of Sanchi* Ⅰ－Ⅲ. Calcutta: Government of India Pr., 1940: Ⅱ, 图版 51, b1;Debala Mitra. *Buddhist Monuments*. Calcutta: Sahitya Samsad, 1971: 图版 Ⅱ;Snellgrove D. L. (Ed.) *The Image of the Buddha*. Paris: Unesco, 1978: 图 10。

象表现的)佛陀的在场。耆年苦修人与其弟子们出现了两次:第一次在船里(〈1〉),第二次再次在陆地上顶礼佛足(〈2〉)。

92

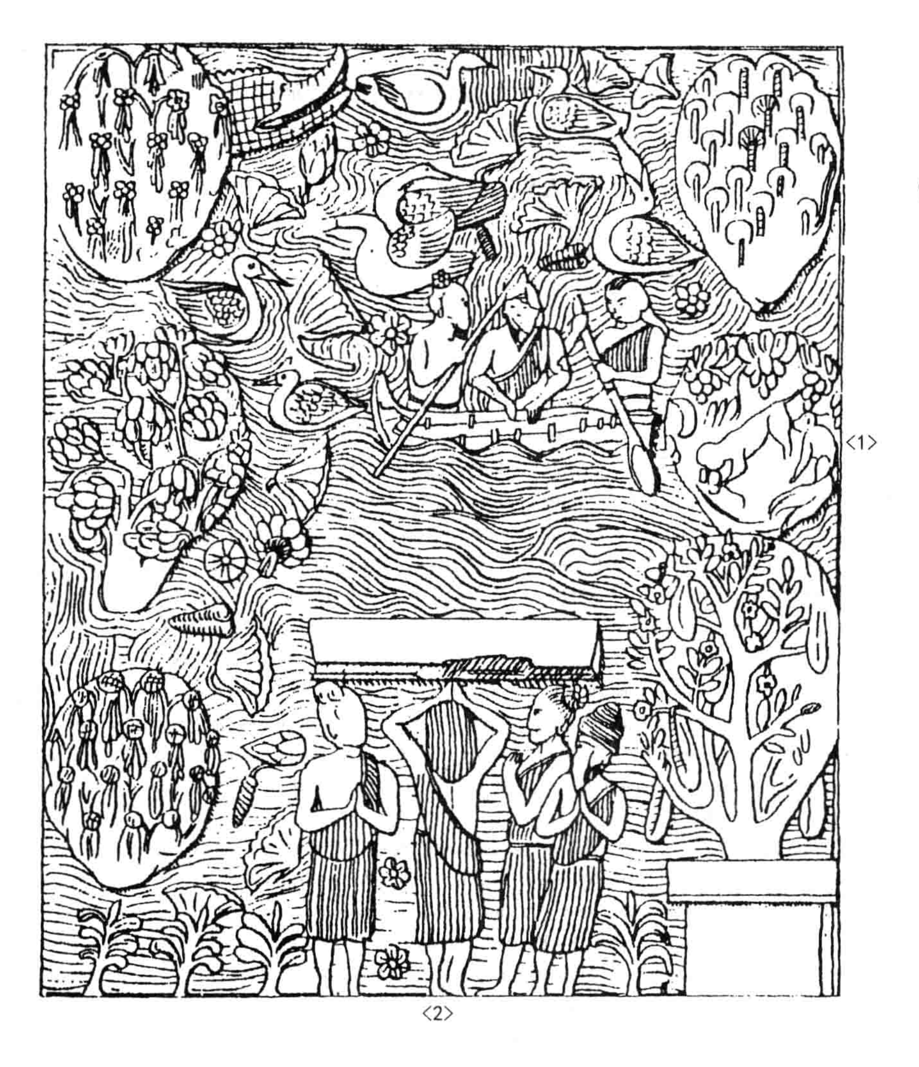


图 4　在水面上行走的佛陀[《律藏》(*Vinayapiṭaka*) Ⅰ, 32];桑奇的浮雕,约公元前 1 世纪。

〈1〉(32, 12 – 15)〈2〉(32, 31 – 34)

在晚期的佛教造像也有这样的表现形式。也许在犍陀罗(Gandhāra)的浮雕中,我们可以找到一幅关于释迦牟尼佛的前世在燃灯佛(Dīpaṅkara)作佛时的故事。这个故事[1]讲述了一位青年,当燃灯佛来到城里,向他敬礼:他向佛陀投去5支莲花,它们竟奇迹般地飘在空中;他随即向佛足顶礼,将头发铺在地上的泥泞里,以此佛陀踏过,双足不湿;通过佛陀的神力,他得以在半空中腾起。在浮雕(图5)[2] 92 中,燃灯佛[与他身后的侍者阿难(Ānanda)一起]只出现了一次,而在他面前,情节经历了4个阶段:第一步,那位青年举起右臂,投掷莲花(〈1〉),莲花没有落地,而是漂浮在佛的上方(〈2〉)。而后,那青年以

---

[1] *Divyāvadāna*: 246,5 - 253,22; *Mahāvastu*, ed. vol. Ⅰ: 232 - 240; transl. vol. Ⅱ: 188 - 196.《六度集经·儒童受决经》(T 152, 86), ch. 8; ed. Vol. Ⅲ: 47c - 48b; trad. Chavannes. 1910—1934: Ⅰ, 317 - 21.《佛本行集经》(T 190), ch. 3 - 4; ed. Vol. Ⅲ: 665a - 669a; transl. Beal. 1875: ch. 2。《四分律》(T 1428), ch. 31; ed. vol. XⅫ: 782a - 785c; trad. Chavannes. 1910—1934: Ⅳ, 134f. *Bodhisattvāvadānakalpalatā*, Nr. 89; ed. vol. Ⅱ: 774 - 821. *Nidānakathā*, ed. 2 - 28; tansl. 3 - 31; übers. 3 - 52. *Paramatthajotikā*, ed. vol. Ⅰ: 83 - 84; transl. Ⅰ. 193 - 194. *Buddhavaṃsa*, Ⅱ: v. 5 - 220; ed. 6 - 18, *Suttanipāta-Comm.*, ed. vol. Ⅰ: 49.《高僧法显传》, T 2085, ch. 1; ed. vol. LⅠ: 858c, transl. Beal S. Travels of Fah-Hian and Sung-Yun, Buddhist Pilgrims, from China to India (400 A. D. and 518 A. D), transl. from the Chinese. London: Trübner, 1869: 38.《大唐西域记》: T 2087, ch. 2; ed. vol. LI: 878c, transl. Beal. *Si-Yu-Ki*, *Buddhist Records of the Western World*, *transl. from the Chineses of Hiuen Tsiang* (*A. D.* 629). London: Tru bner, 1884: vol. Ⅰ, 97. 有关燃灯佛故事的不同版本,参见 Müller E. *Die Legende von Dīpankara and Sumedha*, *Gurupūjākaumudī* (*Festschrift A. Weber*). Leipzig: Harrassowitz, 1896: 54 - 58, 以及 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien&Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 407ff.。

[2] 该线描再现了拉霍尔(Lahore)博物馆所藏的锡克里(Sikri)大塔的造像(编号683)的右半边: Foucher A. *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra* Ⅰ. Paris: Ernest Leroux, 1905: 图139; Hargreaves. *The Buddha Story in Stone*. Calcutta: Baptist Mission Press, 1914: 图2; Ingholt H. *Gandhāran Art in Pakistan*. New York: Pantheon Books, 1957: 图7。其余的造像的图示和讨论,在 Burgess. *The ancient Monuments*, *Temples and Sculptures of India* Ⅰ. Ⅱ. London: W. Griggs: 图版9, 1; Foucher. *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra* Ⅰ: 273 - 279; Coomaraswamy A. *Geschichte der indischen und indonesischen Kunst*. Leipzig: Hiersemann, 1927: 图版26、92; Taddei. *Appunti sull' iconografia die alcune manifestazioni luminose dei Buddha* (*Gururājamañjarikā*, *Studi in onore di G. Tucci* Ⅱ). Napoli: Istituto Univ. Orientale, 1974: 435 - 459; Soper A. C. "Aspects of Light Symbolism in Gandhāran Sculpture". *Artibus Asiae*, 1950, 12, 75 - 78; Plaeschke H. *Buddhistische Kunst*, *Das Erbe Indiens*. Wien: Verlag Köhler & Amelang, 1974: 56 - 58; Sharma R. C. *Mathura Museum and Art*. Mathura: Government Museum, 1976: 图28; Snellgrove. *The Image of the Buddha*: 187。其他浮雕的线描,见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅱ, 80。

头发覆地，顶礼佛足(〈3〉)，最后他自己飘在空中(〈4〉)。

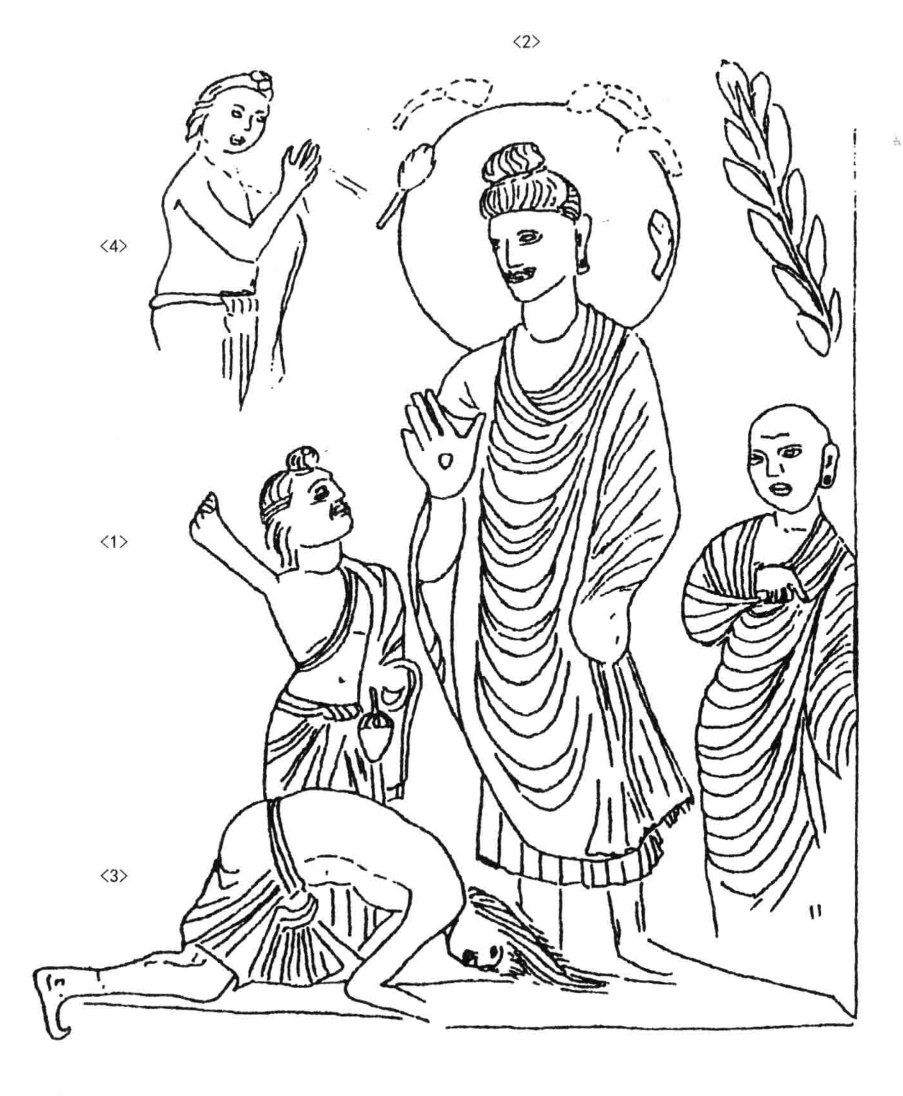


图 5　顶礼燃灯佛[《天譬喻经》(*Divyāvadāna*)，246，5－253，22]；锡克里大塔的浮雕，约公元后 4 世纪。

〈1〉(251，20－21)〈2〉(251，21－24)

〈3〉(252，5－6)〈4〉(252，16)

同样的原理，可见于犍陀罗艺术[1]中杀人魔王鸯掘摩罗（Aṅgulimāla）的皈依故事。[2] 在这里，鸯掘摩罗两次出现在佛陀面前：一次攻击佛陀，另一次顶礼佛足。与之对应的是在梵蒂冈基督教的图书插图里的一幅卷轴（图 6）[3]，一幅图画里，先知约书亚（Josua）在上帝的使者面前出现过两次：首先，他右手以谈话的手势与天使攀谈（〈1〉），其次，他向天使膜拜（〈2〉）。[4]

93

日内瓦（Genf）著名的祭坛画，耶稣在提比哩亚（Tiberias）的海边复活（图 7）[5]，可以作为另外一个例子：两个青年划着渔船，背景是日内瓦湖的景色，而约翰（Johannes）同西庇太（Zebedäu）的两个儿子费力地将一网鱼拉入船内。在渔船前面的是复活的耶稣的侧面像，似乎脱离了尘世，飘在水面上。如此，这幅图画让人产生这样的印象：这只是在表现一个情节。但是彼得（Petrus）可见两次。他坐在船内，以惊诧的

94

---

〔1〕例如，白沙瓦（Peshawar）博物馆 1371；reprod. in：Foucher. "Inteprétation de quelques bas-reliefs du Gandhāra". *Journal Asiatique* Ⅱ, 1917, 12：图 304；Ingholt. *Parthian sculptures from Hatra*. New Haven：Connecticut Acad. of Arts and Sciences, 1954：图 119。在醯罗城（Haḍḍa）的一幅壁画中，也有类似的表现，见 Barthoux J. *Les fouilles de Haḍḍa*, Ⅰ. Paris：Les Éd. d'Art et d'Histoire, 1933：163, 图 142。

〔2〕巴利文中的出处，见 Malalasekera G. P. *Dictionary of Pāli Proper Names* Ⅰ－Ⅱ. London：Luzac, 1937：Ⅰ, 22－23, s. v. *Aṅgulimāla*；Schlingloff D. *Buddhistische Stotras aus ostturkistanischen Sanskrittexten*. Berlin：Akademie-Verl., 1955：105 注 2；Zin M. *Mitleid und Wunderkraft, Schwierige Bekehrungen und ihre Ikonographie im indischen Buddhismus*. Wiesbaden：Harrassowitz, 2006：101ff。

〔3〕Morey C. R. *Early Christian Art*. Princeton：Princeton Univ. Pr., 1942：图 58；Buchthal H. "The common classical sources of Buddhist and Christian narrative art". *Journal of the Royal Asiatic society*, 1943：图版 9, 图 2；Buchthal H. "The Western Aspects of Gandhara Sculpture". *Proceedings of the British Academy* 31, 1945：1－28, 图 34；Weitzmann. *The Joshua Roll*. Princeton：Princeton Univ. Press, 1948：图版Ⅳ, 13（文献概览见第 3 页）；Becatti G. *La colonna coclide istoriata*. Roma：Bretschneider, 1960：图版 70a。该图对应《旧约·约书亚书》, ch. 5, v. 13－15。

〔4〕布赫塔尔（Buchthal. "The Western Aspects of Gandhara Sculpture". *Proceedings of the British Academy* 31, 1945：14）猜测这两个造像有同一个母本："明显地，这种突出在一个连贯的故事里连续的两个情节方式，在犍陀罗艺术中是借鉴了某一古典情节，它也同样激发了基督教细密画的灵感。"但方法有误，如果布赫塔尔（1943, 142）把这一表现形式视作图拉真石柱表现方式的延续的话。参见下文 123f.。

〔5〕Reinach. *Répertoire de Peintures du Moyen Âge et de la Renaissance* Ⅱ. Paris：Leroux, 1907：385（线描）；Meng-Koehler M. *Die Bilder des Konrad Witz und ihre Quellen*. Basel：Holbein-Verl., 1947：40f. 及图 17；Ganz P. L. *Meister Konrad Witz von Rottweil*. Bern-Olten：Urs-Graf-Verlag, 1947：54－57 及图 39（文献概览, 84－87）。



图 6　先知约书亚在天使面前(《约书亚书》5, 13 – 15);卷轴,约公元 10 世纪。

〈1〉(5, 13)〈2〉(5, 14)

眼光注视着复活的耶稣(〈1〉);旋即他却离开了渔船,在水中向他的主走去(〈2〉)。

一个故事人物的多次表现的原则,以此表示情节的发展,可以如此简化:不是整个的相关人物,而是描绘他身体部分在情节发展中的多个阶段。正如但丁(Dante)在《神曲》(*La Divina Commedia*)所描述的,他在天界(Paradiso)里借助微弱的月光看见的影像,被他误以为是镜像,于是他迅速回头,想找到所谓镜像的原物[1],波蒂切利(Botticelli)在《神曲》的插图(图 8)[2]中将此情节发展如此表现,他画了两次但丁的

95

[1] Dante. *La Divina Commedia*, *Paradiso*, *Canto Terzo* 7 – 21。

[2] Lippmann. *Paradiso*,图版 3。

94

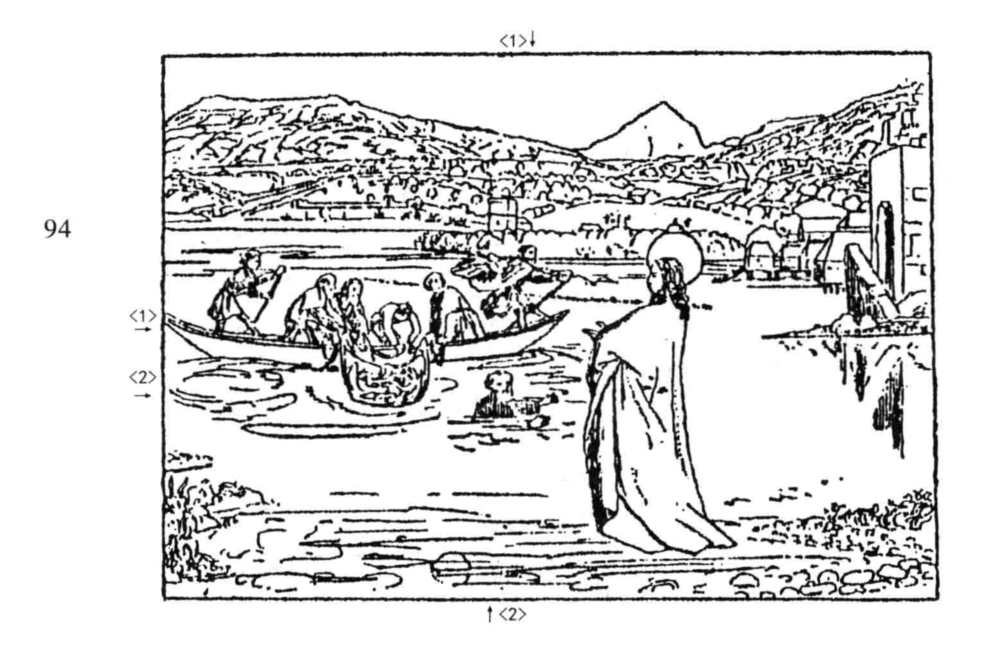


图7　复活的耶稣在打鱼的青年面前(约翰福音21，4－8)；维茨(K. Witz)所作的祭坛画，1444年。

〈1〉(21，7a)〈2〉(21，7b)

头部：一次向前，方向亡灵的影像(〈1〉)；而后向后(〈2〉)。[1]

尽管各有千秋，但至此所讨论的图画遵从了一个同样的表现原则：在一幅封闭的图画中，暗示了一套情节的发展，通过自身或者身体的一部分在不同的运动阶段的多次表现，以此实现图画中相关人物的运动。

96

这一表现方式自然不能描述一个以上的情节发展；多个连续的事件，或者在多个地方发生的事件，则不能用它来表现。在古希腊艺术中已经发展了一种表现方式，在一幅封闭的图画中表现不同的、先后发生的事件。

[1]同样，在《萨克森镜报》(*Sachsenspiegel*)中的一幅袖珍画里，画了法官有两双手，以此显示他先偏袒一个政党，而后是另一个；参见Lübben A. *Der Sachsenspiegel nach dem Oldenburger Codex picturatus*. Oldenburg：Schulzesche Hof-Buchhandlung，1879：26；Wickhoff. *Die Wiener Genesis*：8。



图 8　但丁和亡灵(《神曲 · 天界篇》Ⅲ, 7－21);波蒂切利的线描,1481 年。
〈1〉(Ⅲ,7－18)〈2〉(Ⅲ,19－21)

一个在布鲁塞尔的哥林斯(Korinth)酒尊(图 9)[1]表现了躺在一张长榻上的阿喀琉斯(Achilleus),头边和足边各环绕着 3 个人。离他双脚最近的那位躬下身来的妇女,根据铭文,为其母忒提斯(Thetis),正如《伊利亚特》(*Ilias*)第 19 书开头所描述的,她把他的武器带来,试图慰解他失去朋友帕特罗克洛斯(Patroklos)的痛苦(〈1〉)。在人群里,还有 2 位男子,依据铭文,他们是奥德修斯(Odysseus)和福尼克斯(Phoinix),连同其余的 3 位妇女,他们都不属于这一情节,而是表现了第 19 书后面的情节[2]:在与阿伽门农(Agamemnon)和解之后,希腊贵族将阿喀琉斯的情人布里塞伊斯(Briseis)及其女仆们,此外还有食物,送到他的帐中。在画面上,我们看到布里塞伊斯在奥德修斯身后[3],一桌馔肴置于阿喀琉斯的榻前。但是阿喀琉斯谢绝进食,屏退了其他希腊人,只留下 6 个,这里画了他们的代表奥德修斯和福尼克斯(〈2〉)。

另外一个多个情节融合在一起的例子,我们仅观察一下波士顿的阿提卡酒碗(图 10)[4],画的是《奥德赛》(*Odyssee*)第 10 书喀耳刻

---

[1] Fröhner W. "Trojanische Vasenbilder". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1893, 7: 图版 1; Pfuhl E. *Malerei und Zeichnung der Griechen* Ⅲ. München: Bruckmann, 1923: 图 175; Robert C. *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*. Berlin: Weidmann, 1919: 156, 图 129; Payne H. *Necrocorinthia, A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*. Oxford: Clarendon Press, 1931: 136 及目录 Nr. 1410; Corpus Vasorum Antiquorum Brüssel Ⅰ: 图版 5, 2a/b; Schefold. *Frühgriechische Sagenbilder*. München: Hirmer, 1964: 图 73b; Johansen K. F. *The Iliad in Early Greek Art*. Copenhagen: Munksgaard, 1967: 图 6; Brommer. *Vasenliste zur griechischen Heldensage*. Marburg: N. G. Elwert, 1973: 343, 369。

[2] 根据罗伯特(Robert. *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*. Berlin: Weidmann: 156ff.)的释图:"在情节融合的图画中";"这里 3 个情节被沾染";与弗洛纳(Fröhner. *Trojanische Vasenbilder*: 26f.)不同,他认为这些人物属于第 9 卷里的一个片段。

[3] 根据罗伯特(Robert. *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*: 158),那两位站在福尼克斯身后的妇女,并非布里塞伊斯的女仆,而是第 9 卷里阿喀琉斯与帕特罗克洛斯的陪侍女,狄奥墨得(Diomede)与伊菲斯(Iphys)。

[4] Müller F. *Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung*. Berlin: Weidmann, 1913: 52; Beazley J. D. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1956: 198; Himmelmann-Wildschütz. 1967: 74f.; Touchefeu-Meynier O. *Thémes Odysséens dans l' art antique*. Paris: de Boccard, 1968: 图版 14, 1; Brommer. *Vasenliste zur griechischen Heldensage*: 429; Schefold. *Götter-und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*: 图 359。

(Kirke)历险。喀耳刻在图画中央,搅动着碗里的魔法之水。她右边,奥德修斯的一位同伴把手伸向这只碗,然而魔力已经起作用,因为这位同伴和画面中的另外 3 人一样,虽有人的身体,但是已经有了兽首。这样看上去似乎喀耳刻想向这位已经变形的人再灌进魔水。[1] 当然,这种印象是假象,因为艺术家在此将两个情节合二为一:呈献魔力水(〈1〉)和同伴们的变形(〈2〉)。画面的最右边可见欧律洛科斯(Eurylochos),他是唯一一个摆脱魔法的,现在他逃离此处,向奥德修斯报告同伴们的消息(〈3〉)。艺术家把最后一个情节置于同一个画面,左边出现了奥德修斯,他听了欧律洛科斯的报告,赶到喀耳刻的宫殿,拔出宝剑刺向喀耳刻(〈4〉)。



图 9 悲痛的阿喀琉斯(《伊利亚特》19, 1 - 311);哥林斯的酒尊,公元前 570 年。

〈1〉(19, 1 - 13)〈2〉(19, 310 - 311)

[1] Müller F. (*Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung*. Berlin: Weidmann: 53)如此诠释。

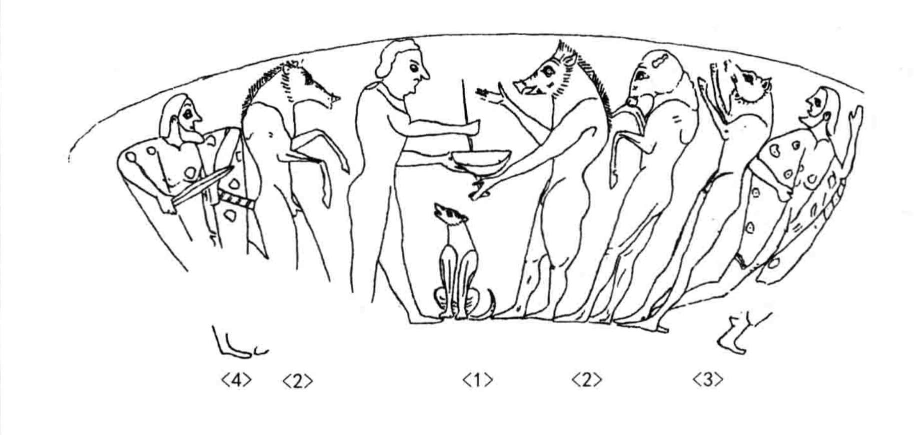


图 10　奥德修斯的喀耳刻历险(《奥德赛》10, 210 - 574);
阿卡德的酒碗,公元前 560 年。
〈1〉(10,234 - 237)〈2〉(10,239 - 240)
〈3〉(10,244)〈4〉(10,321 - 322)

出土自厄琉息斯(Eleusis)的一个早期阿卡德双耳细颈椭圆土罐(图 11)[1]上有迄今为止最早的《奥德赛》波吕斐摩斯(Polyphem)的历险。这个巨人屈腿坐着,倚靠在图画的右边框上。他右手执杯,杯中之物让他昏睡;他的左手抓住了一根杆子,3 个希腊人将它刺入他的眼睛。他的嘴巴大张,痛得大叫。尽管这幅画表现的只是单个瞬间——情节的戏剧性高潮,但是艺术家还是将事件的多个步骤集中在一起:波吕斐摩斯从奥德修斯那里得到了酒,用右手拿着杯子(〈1〉)[2];奥德

---

[1]Mylonas G. E. *O Protoatticos Amphores tes Eleusinos*. En Atheēnais: Archaiologikēs Hetaireias, 1957: 图版 5 - 8 与 A;Fellmann B. "Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers". *Münchener Archäologische Studien* 5, 1972: 10ff. 108 图 1;Touchefeu-Meynier. *Thémes Odysséens dans l' art antique*: 图版 2,2;Schefold. *Frühgriechische Sagenbilder*: 图版 1 和图 16;Simon E. *Die griechischen Vasen*. München: Hirmer, 1976: Ⅳ, 15; Schefold. *Die Griechen und ihre Nachbarn* (*Propyläen Kunstgeschichte* 1). Berlin: Propyläen-Verl., 1967: 图 173;Brommer. *Vasenliste zur griechischen Heldensage*: 436; Boardman J. *Athenian Black Figure Vases, a Handbook*. London: Thames and Hudson, 1974: 图 1。

[2]菲尔曼(Fellmann. *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*: 12):"波吕斐摩斯手中的酒杯提醒知晓这个故事的观众,奥德修斯与同伴得以动手之前,一定是先将巨人弄醉的。"

修斯和他的同伴们冲向熟睡的[1]波吕斐摩斯；用杆子刺向他的眼睛（〈2〉）；波吕斐摩斯直起身子，大声喊叫，试图将杆子从眼睛里拔出来（〈3〉）。[2]

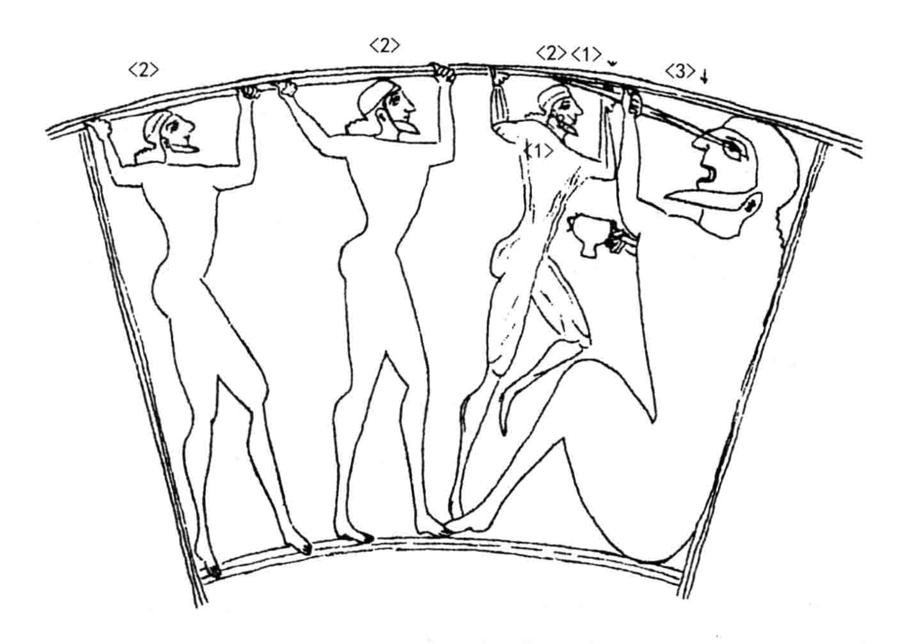


图 11　奥德修斯的波吕斐摩斯历险（《奥德赛》9，105－542）；

早期阿卡德双耳细颈椭圆土罐，公元前 7 世纪。

〈1〉（9，353）〈2〉（9，382－394）〈3〉（9，395－397）

---

〔1〕表现刺目情节的古老方式中，熟睡的波吕斐摩斯的这个坐姿，菲尔曼（Fellmann. *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*：12）解释如下："倘若画家要将荷马史诗中刺目的情节准确地还原，那么他得将画面'立体地'展开，那几个明显重叠的希腊人向高处和深处延展，以便置入那根垂直的杆子。然而他将荷马史诗的人物'90 度'地摆放，巨人倚着垂直线，这样杆子水平放置，他的演员可以一目了然地在平面上分布。这一针对刺目情节的根本原则一直沿用到公元 5 世纪。"

〔2〕菲尔曼（Fellmann. *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*：12）："波吕斐摩斯在杆子上的手和张开的嘴巴讲述了刺目之后发生了什么。"

在巴黎的一个拉孔（Lakon）的碗（图 12）[1]上有一个波吕斐摩斯故事的晚期图像表现，它的多步骤性更为引人注目。此处波吕斐摩斯也是直起身子坐着的，在他的手中拿着他刚吃完的奥德修斯同伴的双腿（〈1〉）。4 个男子在他身边，用杆子刺他的眼睛（〈3〉），最前面的那个人[2]把酒端到他嘴边（〈2〉）。此处，艺术家也将事件的多个步骤集中于一处，由此，按照罗伯特[3]的话来说："向我们展现了一个如此荒诞不经的场景：巨人既不能拿住奥德修斯递过来的酒杯，因为他的双手没空，也不能想象，他在清醒的状态下有耐心让杆子刺入前额。"

99

认为荒诞不经自然只是对于一位现代的欣赏者而言的，他接受的是一图一瞬间的习惯。如果这一表现方式，按照罗伯特的话[4]，缺失"清晰理解和精确再现情节的一个极其确定的时刻、一个极其确定的场景"[5]，那么这种缺失也是对整理地理解一个事件的有意为之，正如歌德（Goethe）[6]早已提出来的："古代人把这幅图画看做一个封闭和包容的整体，他们想在这个空间里展现一切。人们不应该置身在图画旁边思索，而应该思索这幅图画并在其中看到一切。他们将诗歌的、传

100

---

[1] Reinach S. *Répertoire des Vases Peints Grecs et Étrusques* Ⅰ. Ⅱ. Paris: Leroux, 1899—1900: Ⅰ,64,3（线描）；Robert C. *Bild und Lied*, *Archaeologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin: Weidmann, 1881: 20; Robert C. *Archaeologische Hermeneutik*, *Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*: 182; Weitzmann. *Illustrations in Roll and Codex*, *a Study of the Origin and Method of Art Illustration*: 13, 图 1；Touchefeu-Meynier. *Thémes Odysséens dans l' art antique*: 14f.，图版 3,1; Himmelmann-Wildschütz. *Erzähler und Figur*: 79; Stibbe C. M. *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.* Amsterdm-London: North-Holland Publ. Comp., 1972: 285, Nr. 289; Fellmann. *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*: 20f.，109 图 6；Brommer. *Vasenliste zur griechischen Heldensage*: 436; Schefold. *Götter-und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*: 图 353。

[2] 不能确定递给波吕斐摩斯酒杯的第一个人是奥德修斯还是他的一个同伴，因为只有最后一个人有胡子，通常是奥德修斯的面貌；参见 Fellmann. *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*: 20f。

[3] Robert. *Bild und Lied*, *Archaeologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*: 20。

[4] Robert. *Bild und Lied*, *Archaeologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*: 14f.。

[5] Robert. *Bild und Lied*, *Archaeologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*: 15，为情节瞬间的不确定性给出了理由："这种古代艺术不想受任何约束，因为它相信可以不让欣赏者得到满足，想同时讲述一切。"

[6] 1789 年 2 月 27 日歌德写给迈耶尔（Heinrich Meyer）的信；歌德协会（Goethe-Gesellschaft）文书 32，Robert. *Archaeologische Hermeneutik*, *Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*: 423 翻印。

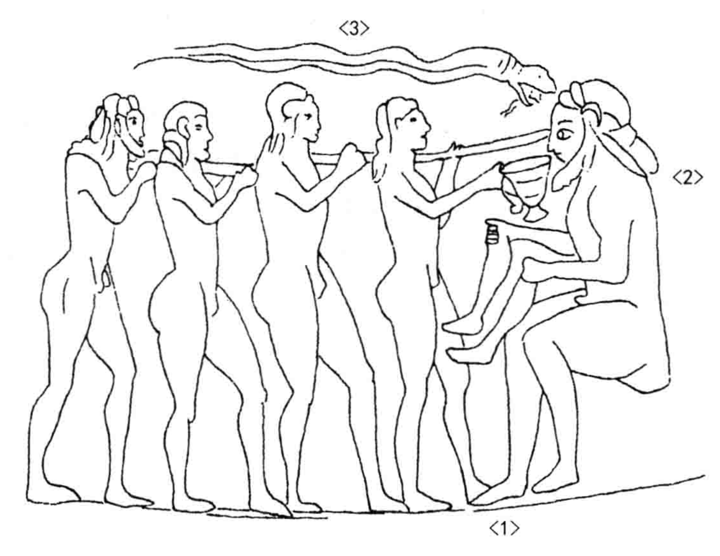


图 12　奥德修斯的波吕斐摩斯历险(《奥德赛》9, 105 – 542);拉孔的碗,公元前 550 年。

〈1〉(9, 344)〈2〉(9, 345 – 352)〈3〉(9, 382 – 394)

统的不同时代推到一起,以此向我们展现这一连续性,因为我们的肉眼应该观看并享受这幅图画。”

如果缺乏图画分析和诠释,那么这种观看和享受自然是不可能的。如此的诠释可以从不同的视角来实现。人们可以将图画各元素依此解析:人们多次看到同一个人物。方才谈论的图画中,波吕斐摩斯出场了 3 次:首先,他拿着被他吃掉的人腿,其次,奥德修斯递给他酒杯,最后,杆子刺入他的眼睛。依此观察方式,喀耳刻也应该被看到 3 次:第一次,为奥德修斯的同伴调制魔水,第二次与变形了的奥德修斯的同伴在一起,最后与持剑的奥德修斯在一起。在第一个例子里,阿喀琉斯可见 2 次:一次与他的母亲忒提斯,第二次与希腊人在一起。根据这样的诠释方式,不同的事件“融合”在一幅图画里了。在此意义上,罗伯特有时称之为“情节融合”(Szenenverschmelzung)和“沾染”(Kontamina-

tion)。[1] 人们或许也可以从一个基础场景的诠释出发,基础场景就是通过前后事件而变得完整(komplettiert)的场景。波吕斐摩斯故事的基础场景是刺目,或许要通过前面的呈递酒杯才能变得完整。喀耳刻历险的基础场景是奥德修斯同伴的变形,通过前面的调制魔水和之后的奥德修斯威胁喀耳刻而变得完整,希腊人探望阿喀琉斯是基础场景,通过前面的母亲的探访而完整。由于如此的诠释,维柯霍夫将这种表现101 形式称之为"完整化的"(completierende)[2];一个已被认可的[3]概念,尽管对此多有非议。[4] 极为明显地,在概念"完整化的"表现方式之后,站立着新时代的、被莱辛所提出的"动作中最富于孕育性的那一顷刻"的选择假设,艺术家通过前因后果将那个瞬间完整化了。

然而,如果人们单独地观察一幅图画中所表现的一个或多个场景,

---

[1] Robert. *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*: 157:"在这幅情节融合为一体的图画里";"这里,三个情节沾染在一起"。

[2] Wickhoff, Hartel. *Die Wiener Genesis*: 8f.:"我想称之为'完整化的',因为虽然没有重复有关的人物,但是前后发生的、对情节重要的一切,它都试图使之完整。"

[3] 在维柯霍夫之前,有时会用到"预辩法"(prolepsis)这个概念(例如 F. Müller. *Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung*: 52),对此,罗伯特(Robert. *Bild und Lied, Archaeologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*: 17)正确地指出:"作为预辩法,正如经常遇见的,它的特点被视为不追究、局限性很大,因为艺术表现不只是向前,而且也向后关注。"一开始,罗伯特自己并没有明确这一概念(Robert. *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*: 142),他接受了维柯霍夫的专用名词,尽管稍作保留:"在其发轫和发展时就参与其中的,人们称之为完整的过程;所有参与情节的,或者对此有兴趣的人物都应该置入画面中。"148:"同样,它基于完整的过程,当古老的绘画作品里,时间的统一和地点的统一一样不确定,多个次第发生的瞬间集合在一处。如果人们此前将该现象称之为预辩法,那么这一表述选择得非常不恰当,因为所有的瞬间是等价地被感知的。标准的做法应该是力求将故事尽可能完整地表现出来。"

[4] Dawson. *Romano-Campanian Landscape Painting*: 191; Himmelmann-Wildschütz. *Erzähler und Figur*: 78; Weitzmann. *Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration*: 33f.; Weitzmann(*Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration*: 14)提议用"同时"(simultan)这个概念取代它:"如果一个古老的方法用一个单独的定义如此描述,这个词必须暗示,在一个单独的情节之内,几个动作在一个时点上发生,也就是同时地。如此,我们可以称为同时的方法,它只占据很短的瞬间。"不过,这个"同时"的概念却容易产生歧义,因为用了它,不仅按照维茨曼(Weitzmann)的意思,它可以表示同时"表现"(dargestellt)的东西,而且还可以表示同时"发生"(geschieht)的事件。在第二个,也就是与维茨曼的概念矛盾的意义上,例如,兴慕尔曼－威尔德舒茨(Himmelmann-Wildschütz. *Erzähler und Figur*: 77)就使用了"同时"这个概念:"因此在《特洛伊的陷落》(Iliupersis,一部已失传的属于史诗体系的史诗——译者注)的描述中也存此疑问,可否可以仅仅将它看做同时的。"

人们将很难恰当地对待这种表现方式的本质。起决定作用的应该说是各个情节载体在所表现的图像场景中得到的“叙事价值”(Erzählwert)。兴慕尔曼-威尔德舒茨着重指出了这个叙事价值[1]——各个人物的“同等的、难以辨认的特点”[2]。一个人物的叙事价值显示了:例如,当阿喀琉斯在特洛伊城前面换上戎装时,画面上在他身边出现了他的父亲和儿子,尽管两者从未到过特洛伊[3],或者在塞里努斯(Selinunt)的门楣上,美杜莎(Medusa)断头之后,还抓住帕迦索斯(Pegasos)的手臂,根据传说,美杜莎断头之后,他才从她的身上跳开。[4] 在图像中同时出现的、一定的特征、物体、情节或者经历确实分配给了那些在图像中作为情节载体而出现的人物。因此,诠释不应从那些再现的场景出发,而应从这些被表现的情节载体出发。很多事件可以分配给这些情节载体,反之则显得很被动。如此,喀耳刻搅动魔水,却没有与奥德修斯变形了的同伴或者威胁她的奥德修斯有什么交流。然而,这些情节载体也可以对不同的场景主动起作用,就像拉孔的 102 碗上的波吕斐摩斯那样。当我们探寻佛教和基督教艺术的这种表现方式时,我们将会遇到同样的造型原则。

在巴尔胡特大塔的一块围栏浮雕(图 13)[5]上,我们看见在一个靠椅上坐着一位男子,头发打开,明显地,他要剃发,因为在靠椅前面的理发桌上放着从头发上摘下来的发簪。这位男子注视着一样东西,它被站在左边的理发师用拇指和食指拿着。二人的右边站着第三位男

---

[1] Himmelmann-Wildschütz. *Erzähler und Figur*: 81:“原则上,每个人物和每个物体都有一个自己的叙事价值。倘若它究竟存在的话,那么它就不可能与一个‘基础场景’有关。在某种程度上说,每个人物身上皆承载着他自己的故事。”

[2] Himmelmann-Wildschütz. *Erzähler und Figur*,80 页注:“按照定义,这里表述了一种现象,即,每个人物和物体原则上都拥有一个自己的叙事价值,它不可能与一个‘基础场景’有关,参见下文第 81 页。正如下文的‘比喻的’(metaphorisch),这句话完全是命令的口吻。”

[3] Robert. *Archaeologische Hermeneutik*, *Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*: 143,图 113。

[4] Robert. *Archaeologische Hermeneutik*, *Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*: 148f.,图 118。

[5] 加尔各答,印度博物馆(Indian Museum);repord. in: Cunningham. *The Stūpa of Bharhut*: 图版 48,图 2;Barua. *Barhut*: 图版 70,图 87;Coomaraswamy. *La sculpture du Bharhut*: 图版 44,图 170。

子，双手合十。画面上方刻着的铭文 Maghādeviya-Jātaka（摩调王本生）无疑指明了这个场景[1]：它与摩调王的故事有关。摩调王看到了他第一根白发之后决定出家；他将王位传给儿子，自己成为苦行者。[2] 尽管该场景给人一个自我封闭的印象，但是它不可能还原成一个单独的瞬间。国王在更衣室时，王储肯定不在场。他是根据维柯霍夫提出的"完整化的"表述才登场的，也就是说，根据我们的诠释，作为一个情节载体，国王连接了一个故事情节的两个不同阶段。

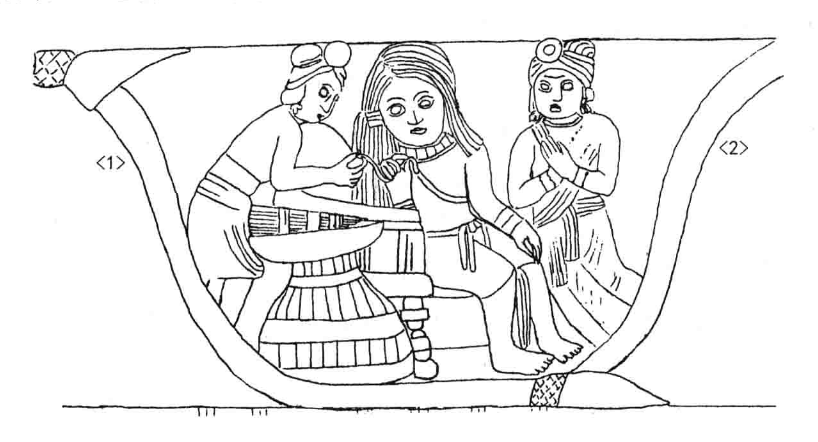


图 13　摩调王决心出家（Jātaka 9，Ⅰ，137－139）；

巴尔胡特的浮雕，约公元前 2 世纪。

〈1〉（138，1－5）〈2〉（138，14－19）

103　另外一块巴尔胡特的浮雕（图 14）[3] 展示了许多动物：4 头大象、1 只鹌鹑、1 只乌鸦和 1 只青蛙。属于浮雕的铭文[4] 同样指出这是《本

---

〔1〕Cunningham. *The Stūpa of Bharhut*：78f 中所辨认；关于诠释，参见 Lüders H. *Bharhut Inscriptions*，*Corpus Inscriptionum Indicarum* Ⅱ，2. Ootacamund：Government epigraphist for India，1963：B57，149。

〔2〕文献版本：*Jātaka*. Nr.9；ed. vol，Ⅰ：137－139；transl. vol. Ⅰ：30－32；übers. Bd. Ⅰ：54－57.《六度集经·摩调王经》（T 152，87），ch. 8；ed. vol. Ⅲ：48b－49b；trad. Nr. 84；Ⅰ. 321－328. *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*；tib：vol. 41，139，51；analys，*Panglung*，25.42。

〔3〕加尔各答，印度博物馆；Subhuti 在 Cunningham，*The Stūpa of Bharhut*，58f 中所辨认；repord. in：Cunningham. *The Stūpa of Bharhut*：图版 26，图 5；Barua. *Barhut*：图版 82，图 117；Coomaraswamy. *La sculpture du Bharhut*：图版 29，图 75。

〔4〕*Laṭuvājātaka*，"鹌鹑本生"；Lüders. *Bharhut Inscriptions*：B44，123。

生经》里的一个故事[1]，根据这个故事，这幅图画就能清楚地解释了：下方2头大象平静地行走，它们的上半边，1头大象踏倒了1棵大树，树上停着1只鹌鹑，它恳求大象，能爱惜鸟巢和它的幼雏(〈1〉)。但这头恶象用后腿踩碎了鸟巢(〈2〉)。为了复仇，鹌鹑把乌鸦、苍蝇和青蛙叫来帮忙。乌鸦啄瞎了大象的右眼，又弄瞎了它的左眼(〈3〉)，苍蝇飞到大象的右眼眶里，在伤口里产卵(〈4〉)。大象又痛又渴，青蛙在它上方的岩石上坐着，大象跟着青蛙的鸣叫，误以为到了水塘边(〈5〉)。青蛙将它引入歧途，在右上角我们看到大象坠入深坑(〈6〉)。——艺术家在圆盘中表现了两个情节，第一个占据了画面的大部分，同样也遵循了"完整的"表现形式的法则：大象作为情节的载体在多个情节瞬间都起作用：首先，鹌鹑向它恳求，而后它踩死了鹌鹑的幼雏；接着，它的眼睛被乌鸦啄出，被苍蝇产卵，最后它跟着青蛙的鸣叫。 104

总体来看，这里所讨论的表现方式在印度艺术当中，所占的比例不大。在46个已经辨识的巴尔胡特造像中，仅有7个。[2] 在晚些的佛教艺术中，几乎只有佛陀传中的造像才有。例如，在阿旃陀(Ajanta)第一窟的一幅壁画(图15)[3]中，欲界之主——魔王在佛陀觉悟之前对

[1] *Jātaka*, Nr. 357; ed. vol. Ⅲ: 174－177; transl. vol. Ⅲ: 115－117; übers. Bd. Ⅲ: 191－194。

[2] 巴尔胡特其他的例子，参见下文141页起，144、148、156。

[3] Reprod. in: Griffiths J. *The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta.* Ⅰ. Ⅱ. London, 1896: 图版8; V. Goloubew. "Documents pour servir à l'étude d'Ajanta; Les peintures de la première grotte". *Ars Asiatica*, 1927, 10: 图版24－27; Pratinidhi B. P. *Ajanta, A Handbook of Ajanta Caves Descriptive of the Paintings and Sculpture Therein.* Bombay: D. B. Taraporevala Sons, 1932: 图版70; Yazdani G. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ－Ⅳ. London: Oxford Univ. Press, 1930: 图版28－29; Bussagli M. *Le grotte de Ajantā = Forma e Colore, I grandi citi dell'arte.* Firenze: Giunti, 1965: 图版6; Ghosh A. (ed.) *Ajanta Murals, An Album of eighty-five Reproductions in Colour.* New Delhi: Archaeological Survey of India, 1967: 图版26－27; akata O. *Ajanta, Photographs by M. Taeda.* Tokyo: Heibonsha Ltd. Publishers, 1971: 图版92, 图版(S)16; Auboyer J. *Buddha, Der Weg der Erleuchtung.* Freiburg im Breisgau: Herder, 1982: p. 2. 52; Mackenzie P. M. *Adschanta, Die geheiligten Höhlen Buddhas = Die Welt der Religionen*, 16. Freiburg: Herder, 1983: 104. 线描在 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ: 458; Ⅲ: 图版Ⅰ, 4, 3。

他的攻击，当魔军冲向佛陀时[1]，在同一画面里，魔王的女儿们在佛陀面前极尽诱惑之能事，自然很清楚，这两桩事件并非同时发生的。在我们的画面中，这个片段分成了不少于7个阶段，它们围绕着成佛之路上的佛陀形象。[2]

103

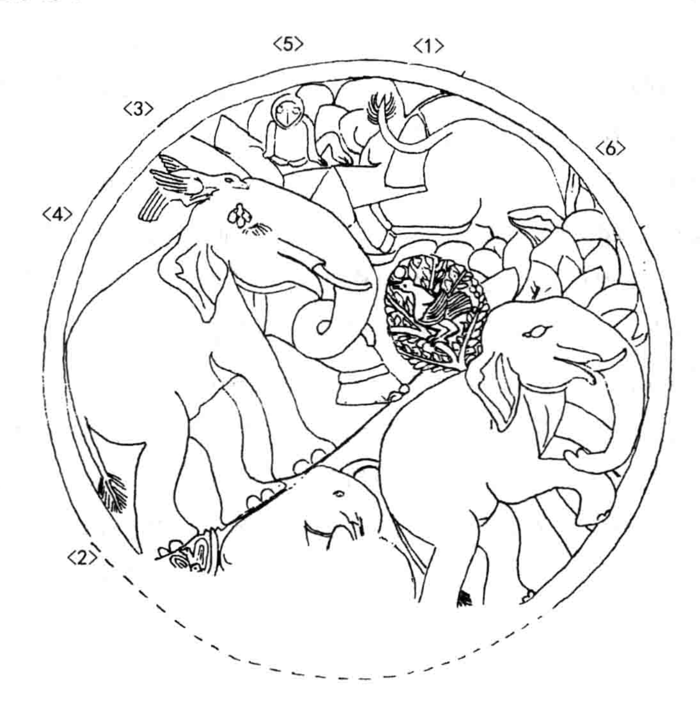


图14　铲除恶象(Jātaka 357, Ⅲ, 174－177)；**巴尔胡特的浮雕，约公元前2世纪。**
〈1〉(175, 9－15)〈2〉(176, 1)〈3〉(177, 1)
〈4〉(177, 1)〈5〉(177, 3－4)〈6〉(177, 6－8)

---

〔1〕文献和图像的出处见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ：453ff.。

〔2〕细节参见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ：455。佛教造像中经常表现降魔(Māradharṣaṇa)的场景，内中魔军的攻击和魔女的引诱结合在一起，除此之外，另有多处，将这两个事件分别表现；犍陀罗艺术，参见例如 Ingholt. *Gandhāran Art in Pakistan*：图版61、62(引诱)，图版63－66(攻击)。在中亚龟兹(Qyzil)的孔雀窟(Pfauenhöhle)的一幅壁画(Grünwedel A. *Alt-Kutscha*. Berlin：Elsner, 1920：图版3. 4,2)中，左边是诱惑场景，右边紧接着是攻击场景。

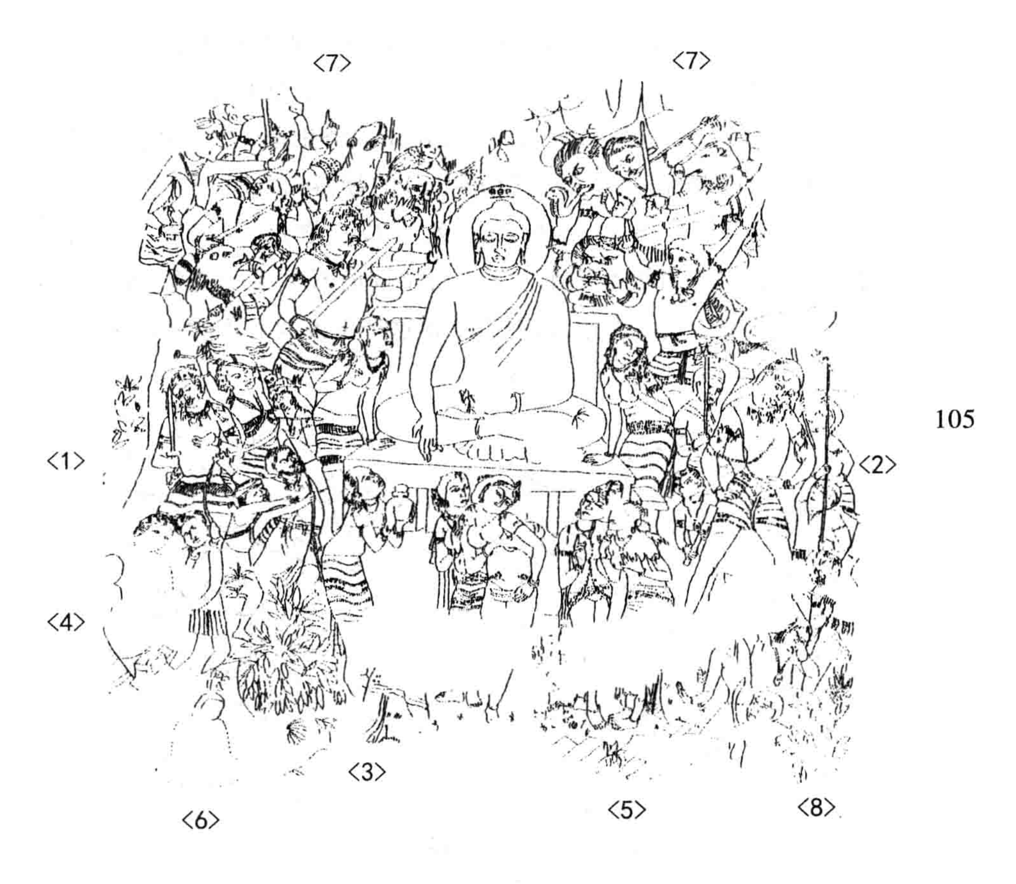


图 15　魔王的诱惑，想阻止成佛［《大庄严经》(*Lalitavistara*)，305－331］；阿旃陀壁画，约 5 世纪。

佛传的另外一个故事也依照同样的模式表现，这就是佛陀的 4 次出行。这个传说最早是讲述释迦牟尼佛之前一佛——毘尸佛（Vipaśyin）的。[1] 在出家之前，这位将来的佛出游前往花园，路上他看到了

［1］*Mahāvadānasūtra*, 8. a－g; ed. 117－130 和对应文献。有关较晚的不同版本，有些是 4 次，有些是 3 次出行（没有遇见出家人），参见 Lamotte É. *Le Traité de la grande Vertu de Sagesse de Nāgārjuna* (*Mahāprajñāpāramitā āstra*) Ⅰ－Ⅴ. Louvain: Publications de l' Institut Orientaliste de Louvain, 1944—1980: 22, 注 2; Bareau A. "La légende de la jeunesse du Buddha dans les Vinayapi aka anciens". *Oriens Extremus*, 1962, NS. 9: 16－21; Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ: 352ff.。

一位老人。车夫回答他的问题,年老是生命的一个普遍现象,他也不能逃避。同样,他在后面的出行中,看见了一位病人,而后是一具死尸,最后是一位乞食僧人。这些经历促使他放弃世俗生活,追求解脱。在犍陀罗艺术中的一块出自昆都士(Kunduz)的浮雕(图 16)〔1〕中,我们看到 4 个人物形象,老(〈1〉)、病(〈2〉)、死(〈3〉)、僧人(〈4〉)在马车前站立的王子前面。这当然不是在一次出行中同时看见 4 个形象,而是在 4 次出行中先后发生的 4 个事件,只有知道这个传说的人才能看出来。〔2〕

106

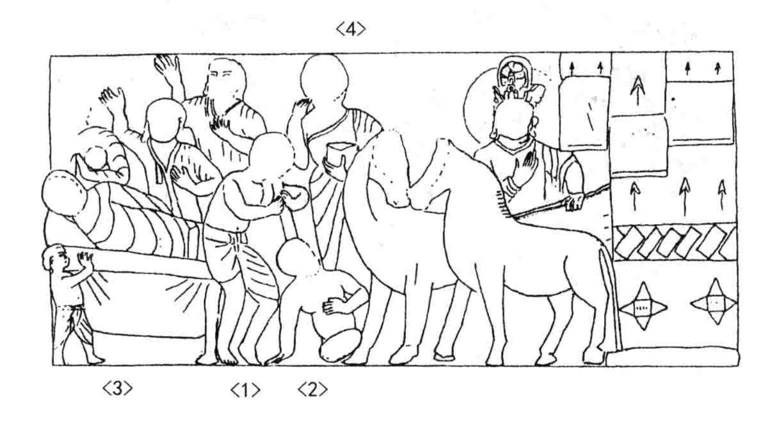


图 16　未来佛的 4 次出行(*Mūlasarvāstivādin-Vinaya*,65 – 74);
昆都士的浮雕,约公元 3 世纪。
〈1〉(65, 17 – 21)〈2〉(68, 6 – 8)
〈3〉(70, 14 – 18)〈4〉(73, 13 – 15)

在基督教艺术中,这种表现方式最著名的对应是耶稣钉上十字架的图画。根据受难记,这一事件紧接着十字架的竖立而发生,尽管这些事件自然是按时间先后排序的,但它们同时在十字架上的耶稣像下面

---

〔1〕Fischer K. "Gandhāran Sculpture from Kunduz and Environs". *Artibus Asiae*, 1958, 21: 238, 图 3;亦可参见 Plaeschke. *Buddhistische Kunst*, *Das Erbe Indiens*: 61; Dye J. M. "Two Fragmentary Gandhāran Narrative Reliefs in the Peshawar Museum, A Study of Gandhāran Representations of the Four Encounters". *Artibus Asiae*, 1976, 38,: 219ff. 我们的这块浮雕很有可能以《根本说一切有部毗奈耶》(*Mūlasarvāstivādin-Vinaya*. ed. *Gnoli* Ⅰ: 65 – 74, analys. *Panglung* 87f.)为底本。线描在 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅱ: 66。

〔2〕在佛教艺术中还出现这样的表现方式,即每次出行单独展现;在其他地方,每两次出行放在一起;参见 Fischer. *Gandhāran Sculpture from Kunduz and Environs*: 241ff.。

展示。在基督教的艺术中,这一“完整的”表现方式的形式也广为人知:情节载体自己主动参与到故事情节的各个阶段的事件中去。这一表现模式最显而易见的是耶稣被羁的图画。综合各种福音书,耶稣被羁是如此发生的:犹大与卫士一起到橄榄山,作为约定的暗号,他与耶稣亲嘴。他们抓住耶稣,彼得拔出刀来,把大祭司的仆从马勒古(Malchus)的右耳削去。因此耶稣责备了彼得,并治好了马勒古的耳朵;仆从们将耶稣带到了大祭司该亚法(Kaiphas)面前。[1] 在基督教造像 107 中,这些次第发生的事件多集中在一幅图画里面。诺杭特(Nohant)的圣马丁-德·维奇(St. Martin-De Vicq)大教堂的一幅12世纪初至30年代之间的壁画[2],展示了耶稣如何被仆役捉拿并拖走,彼得拔刀出来,要削掉马勒古的耳朵。“同时”耶稣把脸转向犹大,来接受背叛者的亲吻;这个事件,理应在捉拿耶稣之前发生。另外还有一个不同情节瞬间的组合,在萨尔茨堡的圣彼得教堂(St. Peter)的一幅礼拜书的插图(图17)[3]:耶稣在图画中央朝向犹大,接受他的吻(〈1〉);一个卫兵抓住耶稣的手腕(〈2〉);彼得削掉了马勒古的耳朵(〈3〉)及耶稣伸出右手,做出治疗马勒古的手势(〈4〉)。如同对现代的诠释者来说,在拉孔的碗上,波吕斐摩斯图像是“荒诞和可笑的”[见前文99页(此为原文页码。——译者注)],这里耶稣的姿态也被解释为“自相矛盾的”: 108 “最为突出的是,即使在基督的姿态上,也出现了两个时间上不一致的动作:所表现基督的姿态自相矛盾。他的头向右转,让犹大来亲吻,而他的右手向左边的马勒古伸出,但根本没有看他。”[4] 只有我们现代的、习惯于固定的瞬间图像的艺术理解力才会与这一多步骤的表现方式相冲突;古代的和中世纪的观图者,他们对图画背后的故事非常熟

---

〔1〕犹大亲嘴(马太福音26, 48-49 = 马可福音14, 45 = 路加福音22, 47-48)在《约翰福音》中没有此说。只有《约翰福音》18, 10里说了,把大祭司的仆从的耳朵砍下来的耶稣的随从名为彼得,而那位仆从名为马勒古;治疗耳朵只有在《路加福音》22, 52出现。

〔2〕Schiller G. *Ikonographie der christlichen Kunst* Ⅰ. Ⅱ. Gütersloh: Mohn, 1968: Ⅱ, 64f.,图175。

〔3〕Lind K. “Ein Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg”. *Mitteilung der kaiserlich-königlichen Central-Commission*, 1869, 14:图版12。

〔4〕Frey. *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*: 141。

悉，一定会对这样的表现方式感到恰如其分和自然而然。[1]

107



图 17　耶稣被捕(马太 26, 47 - 56 = 马可 14, 43 - 52 = 路加 22, 47 - 53 = 约翰 18, 2 - 11);祈祷书插图,12 世纪。

〈1〉(马可 14, 45)〈2〉(马可 14, 46)

〈3〉(马可 14, 47)〈4〉(路加 22, 51)

这里所讨论的表现方式的根本问题不在于形式，而在于内容：只有这样的观图者，他对图画的内容熟悉，能够在观赏图画时正确地指出情节的发展。反之，谁要是不知道图画里所描述的事件，他确实会以为，耶稣治疗马勒古的耳朵，同时接受犹大的吻，或者未来之佛在唯一的一次出行中同时遇见了 4 个人物。事实上，这一表现方式几乎只针对这样的事件：它们首先在相关的文化圈里是众人皆知的。要讲述观图者

[1] 如 Frey. *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*: 140:“按照其内在的构造，以中世纪的想象方式，固定一个瞬间的图画的问题根本不被意识到。”人们是否能信以为真，看上去值得怀疑。弗雷(Frey)没有涉足古代艺术的相似处，以及与维柯霍夫的定义相关的问题；反之，他自己下了定义，141 页：“在描述一个统一情节或者人物中，多个运动步骤的联系和融合，我想把它们称作描述的史诗宽度。”

不熟悉的故事素材，这一表现方式就不合适了。

为了让观图者以类似方式了解一段比较长的情节，如同用讲述和书写的语言所能够的，对图画艺术家来说只有唯一的出路，他必须将进展的故事情节分割成多个阶段，把这些阶段在一幅幅图画里如此还原：人们能够在连续的场景中，像文字叙述一样，跟随情节的发展。以连续的单帧图画的形式来表现事件在古代东方很早以来就很流行[1]，它模仿书面叙述的可读性，在公元前1000年已经成形。一个在巴勒斯坦发现的腓尼基银盘（图18）[2]以9个场景表现了一位国王或者王子的狩猎经历：连环画开始和终结于一座城门，国王在第一个画面中坐着由一位女御者驾驭的双驾马车出了城（〈1〉）。左边我们再次看到车和马；国王现在下了车，用箭瞄准一头站在树后山丘上的鹿（〈2〉）。下一图里，国王自己登山追寻流血的鹿（〈3〉）。于是御者喂马，而国王将死鹿挂在树上并肢解（〈4〉）。紧接着，国王举行了一场祭祀：他坐上一把带搁脚的椅子，头上打着伞盖。他面前立着两个带有祭碗的祭坛，天上神祇张开双翼飞翔。祭坛左边有个山丘，上面生活着各种动物，这里宣告着整个事件的戏剧性高潮：一个怪物从山洞里伸出一只手，抓向祭坛（〈5〉）。左边这个像猴子一样的怪物离开了山洞，我们看到了它的整体。它的左手抓着一样圆形的物体——大概是从祭坛偷出的祭碗，想

109

110

〔1〕施内茨勒（Schnitzler L. “Die Tranjanssäule und die mesopotamischen Bildannalen”. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 1952, 67: 50）阐释了公元前3000年的竭穆德·纳斯里（Djemder Nasr）王朝的乌卢克（Uruk）猎狮柱，认为："一个或者同一个人物在同样的一个画面或者一组画面里的不同情节中再现，这样的叙事方式，源于苏美尔。"翁格（Unger. *Über zwei Jagdreliefs Assurbanipals und über die Stele des Assarhaddons aus Sendschirli*: 127）认为这不能肯定，而将公元前1250年的亚述祭坛视为该表现方式的第一个认可的实例。参见Güterbock. *Narration in Antolian, Syrian, and Assyrian Art*: 70："大约公元前1200年，我们找到第一个同一人物在两个连续瞬间里重复出现的例子：出自马拉提亚（Malatya）的两块图库尔提－尼努尔他（Tukulti-Ninurta）的祭坛浮雕。"

〔2〕Clermont-Ganneau M. C. “Le coupe Phénicienne de Palestrina”. *Journal Asiatique*, 1878: 232－270（线描）；444－544；Poulsen F. *Der Orient und die frühgriechische Kunst*. Leipzig－Berlin: Teubner, 1912: 24 图14；Curtis C. D. “The Bernadini Tomb”. *Memoirs of the American Academy* 3, 1919: 38－42（p.40，注1，其他文献）；Weitzmann. *Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration*: 36; Güterbock. *Narration in Antolian, Syrian, and Assyrian Art*: 69f。上述文献中的诠释大同小异。

要举起它来投掷或者击打；然而，原先飞在祭坛上空的神祇把国王连同他的马车带到了空中（〈6〉）。得救之后，马车同随从们一同回到了地面；此时，他们在怪物的身后，马蹄将它踢倒在地（〈7〉）。在下一个场景里，国王下了马车，给了蹲在地上的怪物致命一击（〈8〉）。由此，这一历险以大团圆结尾，国王乘着马车回到出行的起点——城门（〈9〉）。

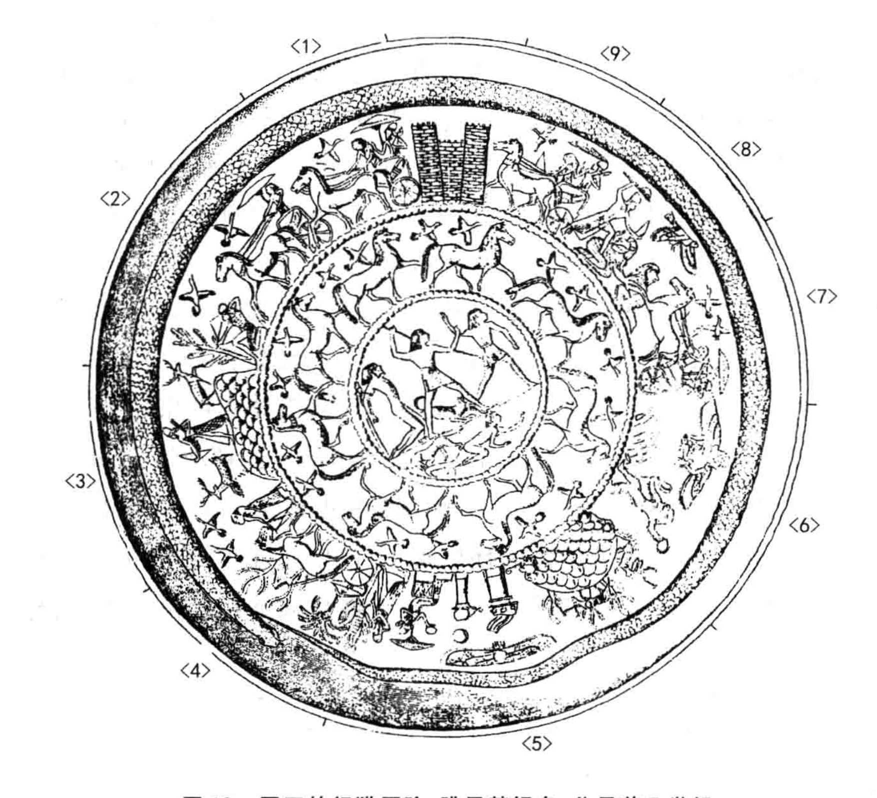


图 18　国王的行猎历险；腓尼基银盘，公元前 7 世纪。

艺术家所遵循的一系列表现原则，使在这组连环画里的诠释得以实现，即使不知道其文学背景。城门出现了一次，认定为故事的起点和终点；城门左边的图画是国王出行，右边同样的图画是国王回城，这是毫无疑问的。此外，国王在每个场景里作为情节主体一再出现，以至于各个场景的分隔与人物的场景归属一览无遗。最后，所有对理解情节发展有必要的事件都作了表现。

在腓尼基银盘上，有一个通过将连续的故事情节分割成多个场景

的图画系列。不过，单帧图画的排列不一定要基于对连续事件的分析，它也可综合同主题圈（Themenkreis）的各个图像来得出。[1] 一个如此的主题圈通常由英雄事迹构成，如提修斯（Theseus）、赫拉克勒斯（Herakles）、忒勒福斯（Telephos），在其他领域里则是佛陀和基督。如此，我们发现，在一个科德罗斯（Kodros）画家的阿卡德红色人物圆盘上，汇集了提修斯的7大经历：在中央是提修斯和弥诺陶洛斯（Minotauros），作为边框的带状画面里有与克罗米依奥（Krommyon）的野猪搏斗、与刻耳库翁（Kerkyon）摔跤、杀死普洛克库斯忒斯（Prokrustes）和斯喀戎（Skiron）、驯服马拉松的公牛，最后杀死西尼斯（Sinis）。[2] 布置这样的连环画，当然不是将一个连续的英雄生涯故事情节分割成一个个阶段，然后汇集成画面的叙事；"循环"应该由特殊的连续的单帧图画组成，它们代表了不同的时间段。[3] 用赫拉克勒斯十二事迹来经典化地讲述其生平故事，要在较晚的时候才被确定下来。[4]

111

自然地，在希腊艺术中，相邻的单帧图画也能表现一个情节发展的

[1]维茨曼（Weitzmann. *Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration*: 37ff.; Weitzmann. "Narration in Early Christendom". in: *Narration in Ancient Art, a Symposium. American Journal of Archaeology*, 1957, 61: 83ff; Weitzmann. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago-London: Univ. of Chicago Press, 1971: 45ff.）持有这样的观点：单帧图画如此"循环地"表现应该起先是插图，然后才是图画系列。与之相反的是 Schefold. *Buch und Bild im Altertum*（*Stultifera Navis* 7）. Basel: Schweiz. Bibliophilen-Ges., 1950: 104ff.，引用了 Bethe E. *Buch und Bild im Altertum*. Leipzig: Harrassowitz, 1945; Hausmann U. *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten*. Stuttgart: Kohlhammer, 1959: 42－45。

[2]Roscher W. H. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig: Teubner, 1897—1902: V 702; Beazley. *Attic Red-Figure Vase-Paitnters*. Oxford: Clarendon Press, 1963: 1269, 4. 有关提修斯的"循环地"表现，参见 Sarnow E. *Die cyklischen Darstellungen der Theseussage*, *Diss*. Leipzig: Engelmann, 1894，全书各处。

[3]关于赫拉克勒斯神话的起源和发展，以及它的图像的形成，参见 Brommer F. *Herakles, Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Münster: Böhlau, 1953，全书各处；v. Steuben H. *Frühe Sagendarstellungen in Korinth und Athen*. Berlin: Hessling, 1968: 14－44; Schefold. *Götter-und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*: 88－150。

[4]十二桩伟业（Dodekathlos）产生的文献概览，参见 Schauenburg K. "Herakles und Omphale". *Rheinisches Museum für Philologie* 1960, 103 (2): 10 注 1。

多个阶段。如此,巴黎的一个提修斯(Theseus)画家的细颈瓶上(图19)[1],波吕斐摩斯的刺目分两个场景表现:左边奥德修斯把杆头放在火中烧红(〈1〉),右边他和同伴一起,将杆子刺入熟睡的波吕斐摩斯的眼中(〈2〉)。由此,每个单独的情况必须一一检视,一组连环画是基于分解一个联系在一起的故事情节,还是综合那些单独的片段。正如我们所见,即使是那些显现出相同的结构特征的图画构成,也可以是基于这个或者那个原则的。

〈1〉　〈2〉

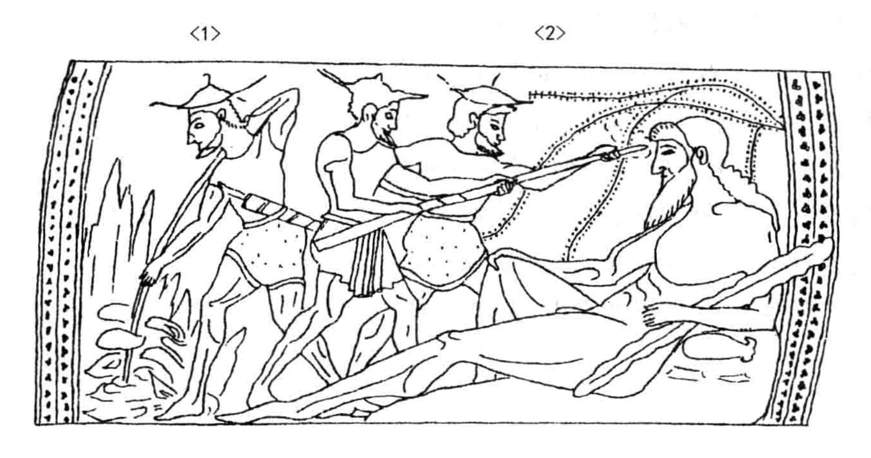


图 19　波吕斐摩斯的刺目(《奥德赛》9, 375 - 394);
提修斯画家的细颈瓶,公元前 500 年。
〈1〉(9, 375 - 376)〈2〉(9, 382 - 394)

以多个单帧图画为形式的场景的构成,导致了故事情节的图像表现的一个根本性的问题。在组合图画时,艺术家必须尝试将两个对立的需求协调起来:一方面要为观图者将各个场景划分清晰,另一方面要让整幅图画以和谐的整体显现。此处,我们不需要用那种超出艺术家能力的法则所规定的构成形式来打扰我们。这些陌生的法则存在于:

[1] Saglio E. "Polyphéme". *Gazette Archéologique*, 1887, 12: 图版 1; Touchefeu-Meynier. *Thémes Odysséens dans l' art antique*: 图版 5、3; Beazley. *Attic Black-Figure Vase-Painters*: 433, 6; Boardman. *Athenian Black Figure Vases, a Handbook*: 图 284; Schefold. *Götter-und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*: 图 355; Fellmann. *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*: 26ff.; 109, 图 10。有关原典,见荷马的《奥德赛》, ch. 9, v. 382 - 394。

当建筑预先设定,必须以一定的方式将有限的空间用图画填满,或者书中的文本必须配有插图,图画得和书写的文字内容一致。与之相反,给予艺术家一块自由创作的图像空间,他可以利用各种场景分隔和结合的可能性。最常见的分隔极致形式是矩形分界,各个场景的边框大部分相连。这一造型从祭坛画经由连环画一直发展到连环漫画。这一表现方式的长处在于,艺术家可以将每幅图画按照各种表现内容所需,分别构图,无须考虑统一的空间和大小格式。各幅图画的分别构图自然给整体图画造成负担,它的和谐被分割的画面所破坏。

由此,尽管单帧图画的分隔清晰,但艺术家应该尝试一种在美学上令人满意的空间分布。这可以如此处理:场景分布在带有装饰的画面中,在图画和装饰之间产生一种和谐的转换。这种图画构造以一种特别引人注目的方式,在萨尔茨堡的罗马马赛克地板(图 20)[1]中得以实现。提修斯传说的阿里阿德涅(Ariadne)片段在此以 5 个单帧画面来再现,马赛克地板的装饰以这样的方式拼贴:4 个画面围绕着中间那幅最主要的画面——与弥诺陶洛斯的战斗,而环绕的装饰图案同时又暗示了迷宫道路的平面图。左边的第一幅图展示了阿里阿德涅交给提修斯一个羊毛线团,以此找到通向迷宫的道路(〈1〉),中间的那幅图就是战胜弥诺陶洛斯(〈2〉)。接下来,上方的图里,提修斯和阿里阿德涅上船,向拿索斯(Naxos)航行(〈3〉)。跟着就是右边,我们看到在拿索斯被提修斯所遗弃的阿里阿德涅(〈4〉)。下方最后一幅图画没有保存下来,或许是描述狄奥尼索思(Dionysos),他发现了熟睡的阿里阿德涅,并娶她为妻(〈5〉)。

可以理解,在如此的布局上,中间的图画最为重要,即使像上述马赛克那样,它并没有比其他画面更大。大多数情况则是中间的图画通过画幅来突出其重要性的。利里亚(Liria)的赫拉克勒斯马赛克中,中

---

[1] v. Salis A. *Theseus und Ariadne*. Berlin: de Gruyter, 1930: 16 图 14;图版 1.2(线描); Weitzmann. *Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration*: 23、30 图 14a - d; Brommer. *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage* Ⅱ. Theseus-Bellerophon-Achill. Marburg: N. G. Elwert, 1974: 19; Heger N. *Salzburg in römischer Zeit*. Salzburg: Museum Carolino Augusteum, 1974: 50、94、126f.,图 1 - 3。

113

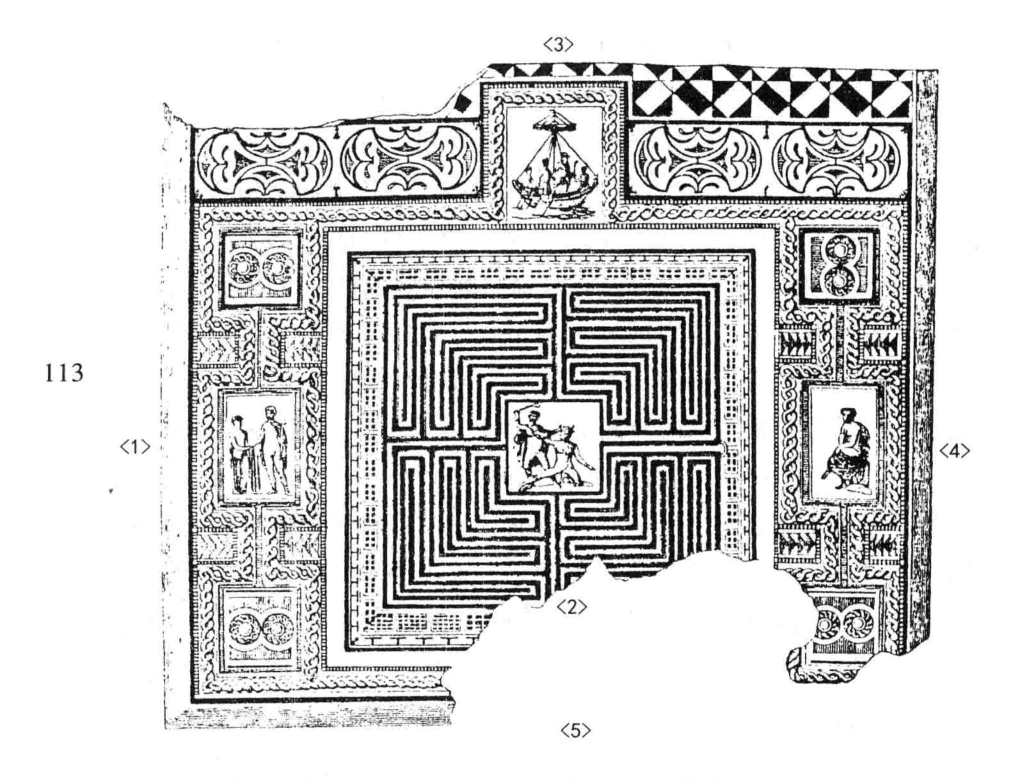


图 20 提修斯和阿里阿德涅;罗马的马赛克地板,公元 2 世纪。

113 间画面的赫拉克勒斯与女王翁法勒(Omphale),是周围的十二事迹图画的两倍大小。[1] 在那不勒斯的加西娅·普利斯基拉(Cassia Priscilla)的还愿浮雕上(图 21)[2],赫拉克勒斯与翁法勒二人的形象远远大于周围的十二事迹里的人物,以至于整个图像与其说是一组场景,还不如说是一幅宗教礼拜图。一组单独场景围绕一幅中心图画,表现及象征一位英雄偶像、宗教创始人或者圣徒,属于宗教艺术领域;在我们的

---

〔1〕Lippold G. "Herakles-Mosaik von Liria". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*,1922, 37: 1 – 17, 图版 1; Brommer F. *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage*. Marburg: N. G. Elwert, 1971: 9.

〔2〕Reinach. *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains* Ⅰ – Ⅲ , Paris: Leroux, 1909—1912: 74,2(线描);Roscher. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Ⅲ, 895,图 6 – 7; Brommer. *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage*: 7; Grabar A. *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius*' Ⅰ. München: Beck, 1967: 78;有关主题参见 Schauenburg. *Herakles und Omphale* : 59f. 。

研究范围里，这样的宗教图像在此点到为止，只是为了说明英雄偶像生平中的各个场景是如何按照一个固定的顺序排列的。 114



图 21 赫拉克勒斯和翁法勒，围绕着赫拉克勒斯的十二桩伟业；还愿浮雕，公元 2 世纪。

另外一种场景布置的可能性在于，各幅图画不是由装饰框，而是由建筑元素，特别是由立柱，一一分隔。相对于画框，这种场景分隔形式有一个优势，立柱带来一种统一的整体图像的印象，而同时，各个场景又被清晰地分割。空间封闭的印象可以如此加深，即，被立柱所承载的房顶也参与了图像表现，以至于好像这些场景在一座建筑物的不同的房间里展现。以这样的方式，著名的罗马凯旋战车（Tensa Capitolina）之下的青铜浮雕，表现了阿喀琉斯生平的场景，它们被哥林斯立柱和山

墙一一分隔。[1] 在罗马石棺浮雕上，各个场景的分隔，特别是赫拉克勒斯的十二桩伟业图，通过同样间距的立柱来完成。[2] 赫拉克勒斯的功绩在壁画中，也用立柱来分隔，比如，庞贝的M. 罗莱琉斯·提布尔

115 提努斯(M. Lorelius Tiburtinus)家里的壁画。[3] 在中世纪的图画里，立柱也用来分隔场景，在汉诺威河口的庇护教堂(Ägiden-Kirche)祭坛屏风[4]上，表现基督受难的每一步的空间，被纤细的立柱一一分隔。

广义地来说，一幅统一的风景画更接近于成为一种创作方式，场景的分隔不再用等距的立柱，而是用不同的建筑和风景元素，如，城门、柱子或者树木。[5] 树木作为场景分隔物，在中世纪早期艺术尤为流行。[6] 单个场景集合成一幅总图甚至可以完全放弃外在的场景分隔标志。自然，为了让观图者对连续场景和场景分隔一目了然，必须采取

---

〔1〕Staehlin F. "Die Thensa Capitolina". *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 1906, 21: 332 – 386; Jones, H. S. *Catalogue of the Ancient Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*. Oxford: Clarendon Press, 1926: 图版 68 – 73; Weitzmann. *Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration*: 图 22; Helbig W. *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, Ⅰ – Ⅲ. Tübingen: Wasmuth, 1963—1969: 357 – 360。对这一场景分隔形式，施泰林(Staehlin. *Die Thensa Capitolina*:365f.)指出："单帧图画的房间式的装框，它的前身是希腊还愿板和墓葬浮雕、意大利花瓶的中央图画、罗马骨灰坛和墓葬祭坛，特别是在壁画的画面载体上。在挂满阿喀琉斯图画的立柱大厅里，浮现在艺术家眼前的是壁画作品，并且是一大组图画。"

〔2〕Robert. *Die antiken Sarkophag-Reliefs* Ⅲ. Berlin: Grote, 1897: 143 – 151; XXXⅣ, 126; XXXⅨ, 130; 在基督教的石棺上新旧约题材的图画有时也是用立柱来分隔的；例如，参见 Brenk B. *Spätantike und frühes Christentum* (*Propyläen Kunstgeschichte*, *Supplement* 1). Frankfurt am Main: Propyläen-Verl., 1977: 138 图 76。

〔3〕Corte M. Della, M. M. "Lorei Tiburtini di Pompei". *Atti e memorie della Società Tiburtina di storia e d'arte*, 1931—1932: 图版 26,5。

〔4〕Stange A. *Deutsche Malerei der Gotik*. München: Dt. Kunstverl, 1933ff.: Ⅱ, 图 164、165。

〔5〕贝恩(Beyen H. G. *Die Pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil* Ⅱ, 1. Den Haag: Nijhoff, 1960: 300)指出了法尔内西纳(Farnesina)的波乔利斯(Bocchoris = Bakenranef, 埃及法老)中楣，那里"不同的场景大多用门(当然没有在中楣里顶天立地)、柱、树木以及类似物来分隔"。

〔6〕参见 Wegner M. "Die Kunstgeschichtliche Stellung der Markussäule". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 1931, 46: 98 注 1："使用树木作为场景分隔手段的传统，在中世纪早期没有中断。图卢兹学派的 3 个抄本里的创世记故事插图，可作为最重要的证据……另外，维斯巴登(Wiesbaden)海德海姆(Hedderheim)的密特拉(Mithra)浮雕(Germania romana Ⅳ, 图版 34,1)也可作为罗马外省艺术的代表，在它上面的框架上 4 个密特拉的场景用树木来分隔。"参见下文 124 页起，果利(Goli)和犍陀罗的普护(Visvantara)故事。

另外的方式。如同前述之腓尼基盘子，一个主要人物在每一个场景里一再出现，这是一种方法。如果这种方式不可行或者还不够，那么就用人物的组合与分类来标志其总体的联系：如果人物相向而立，他们属于同一场景；如果他们相背而立，那么这就表示一个新场景的开始。

场景分隔的缺失意味着，这些场景被想象成处于一个统一的空间里，并且，这一统一的空间事实上是否或者以何种方式被表现出来，与之无关。维柯霍夫将没有场景分隔的连环画的表现方式，称为"连续的"(continuirend)[1]；这个名称，与其他的命名建议相左，如"时序风格"(Chroniken-Stil)[2]或"循环手法"(zyklische Methode)[3]，被广泛认可。可惜，连续的表现方式这一概念，在学术文章里有不同的意思[4]；有些研究者把它用作一般的连环画的名称[5]；其他人只是用于 116

[1]Wickhoff. *Die Wiener Genesis*：8。

[2]Robert. *Bild und Lied, Archaeologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*：17注12。

[3]Weitzmann. *Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration*：17ff.，The Cyclic Method。

[4]维柯霍夫(Wickhoff. *Die Wiener Genesis*：7)自己将此概念这样定义："那些突出的、划时代的瞬间的图像聚集成一个循环，不是为了根据一种其他艺术的公理，通过依照其本质所分成的各种形式，与不断展开的古代神话故事相竞争，而是，如文本那样流淌，伴随它，轻柔地滑动且不间断，如同河岸的景色在行船时映入眼帘，故事的每个主人公处于连续排列的状态。"如此充满诗意的诠释对于阐明一个明确的概念来说，当然是没有必要的。

[5]鉴于前述之腓尼基盘子，古特博克(Güterbock. *Narration in Antolian, Syrian, and Assyrian Art*：70)提起了一个"完全成熟的连续风格"。鉴于欧罗波斯堡的犹太教堂(Synagoge)壁画，罗斯托伏特采夫(Rostovtzeff. *The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report on the Sixth Season*：123)指出："主导这些图画的是连续的方法。"

确以共同的风景为背景的连环画[1]。

特别是在讨论公元前2世纪上半叶的培尔伽门(Pergamon)的忒勒福斯(Telephos)门楣时,有一个问题起到关键作用:人们在此是否或者以何种方式,能提到一种"连续的"表现方式。[2] 这座残缺不全的门楣讲述了培尔伽门传说中的建立者忒勒福斯的生平故事。这些场景可以分成忒勒福斯3个不同的人生阶段:他的童年、青年和成年。[3] 因为画面一幅接一幅,场景分隔不明晰[4],人们在忒勒福斯的门楣上,看见了最重要的,甚或是唯一的图拉真石柱浮雕的连续表现方式的前身。

117

---

〔1〕道森(Dawson. *Romano-Campanian Landscape Painting*: 188):"连续的叙事方式,也就是在一个连续的背景前面或者——在更加成熟的事例中——在一个单独的地点上,表现一个故事的两个或多个片段。"布朗肯哈根(Blanckenhagen P. H. v. "Narration in Hellenistic and Roman Art". in: *Narration in Ancient Art, a Symposium*: *American Journal of Archaeology*, 1957, 61: 78):"在这篇文章里,由于大量的例子,连续的叙事必须作一个尽可能狭义的定义……只有当不同时间发生的事件表现得好像在同样的地点和环境里同时发生的,这些连续叙事的确实有趣的问题才会产生。"贝恩(Beyen. *Die Pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil* Ⅱ,1: 300)把半连续的定义用于那种构图,其场景用建筑元素或者树木一一分隔;Beyen. *Die Pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil* Ⅱ,1:299 注1,将该问题作了如下定性:"人们将连续的表现方式理解为不同时间发生的情节统一在一个构图中,这样的统一已经足以用得上这个'概念'。"维柯霍夫、道森和其他人以再现或者至少是暗示多个场景的地点框架为前提条件。很明显,当这个连续表现的概念狭义化时,连续和不连续的区别变得很模糊,在周围环境没有以自然的方式再现的情况下。由此,我更偏好其他的表述。自然,"连续的"在表述环境的明晰再现时最合适。魏格纳(Wegner. *Die Kunstgeschichtliche Stellung der Markussäule*, 96f.)认为上述"完整化的"表现方式归在连续风格的概念之内,当他将"印度艺术的四臂、四首和四腿的神祇及属于他的宗教"称为"严格的连续的风格",并且作如下的定义:"在最严格的意义上,连续的风格或许是——如果在一幅图画中——所描述的过程的多个瞬间表现在一个情节关联中。"

〔2〕布朗肯哈根(v. Blanckenhagen. *Narration in Hellenistic and Roman Art*: 79):"严格的连续叙事的最古的,也是唯一的例子是——人所尽知——忒勒福斯门楣。"与之相反,道森(Dawson. *Romano-Campanian Landscape Painting*: 192):"没有一个连续的背景,场景也没有从一个流向另一个。"同样,斯威夫特(Swift. *Roman Sources of Christian Art*: 60):"背景不是真的连续的。"施泰勒(Stähler K. *Das Unklassische im Telephosfries*; *Die Friese des Pergamonaltares im Rahmen der hellenistischen Plastik*. Münster: Aschendorff, 1966: 191)指出忒勒福斯门楣的一种"假连续的"表现方式。

〔3〕培尔伽门的忒勒福斯门楣的排序和解释,见,Schrader H. "Die Anordnung und Deutung des Pergamenischen Telephosfrieses". ebd., 1900, 15: 97–135。

〔4〕魏格纳(Wegner. *Die Kunstgeschichtliche Stellung der Markussäule*: 96):"可惜,保存状况不容许对场景分隔,或许甚至场景连接,作出最终判断;然而我们可以作出如许的观察,与分隔树相对应的图拉真石柱浮雕的梁柱,或许有棵树作为场景分隔的工具;此外,还有我们已经习惯的,在场景的边界上放置相背的人物。"

正如比勒菲尔德(Bielefeld)[1]所指出的,在希腊领域还有一系列的其他例子来证实这种表现方式。一些学者[2]试图证明,在忒勒福斯门楣和图拉真石柱的连续表现方式之间有本质性的区别:图拉真石柱的各个场景是通过共同的连续的风景背景连接起来的,忒勒福斯门楣与之不同。即使人们考虑到这点,但从中可以得出一个本质性的区别,这还是值得怀疑的。风景构图的问题,不应被视为与图画内容无关的背景,因为风景的表现在很多情况下都是在本质上与故事情节有关联的。

在壁画里特别能够证明。公元3世纪欧罗波斯堡(Dura-Europos)的犹太教堂壁画里,风景元素并非作为背景,它们完全是所表现的故事情节组成部分本身。在带状的画面里,那些分布在墙上的连续场景没有可识别的总体布局,但是有边框。与之相对,单个的场景依次"连续地"排列,不是用外在的标志来分隔。其中的一个连续情节,表现了以色列人出埃及和过红海[3],摩西在各个场景里出现了3次,其形象大于真人。图像的表现由右边的城门画面开始,暗示着埃及的灾难。城门大开,以色列人以军队的形制分3列出城,在他们的前方是摩西和云彩。接着是红海,在左边,以色列人穿过红海,在右边,埃及人被淹死。在两个场景之间,摩西出现了两次,在左边,他让以色列人得以渡海,而在右边,他的手伸向大海上方,"叫水仍合在埃及人并他们的车辆、马兵身上"(《出埃及记》14, 26-27)。这幅壁画也许没有将风景作为背景,在它前面展现一组连续的连环画;风景元素,城门、红海,和所表现的人物一样,应该从属于情节;没有了它们,连环画的理解将不能实现。

---

〔1〕比勒菲尔德(Bielefeld E. "Zum Problem der kontinuierenden Darstellungsform". *Archäologischer Anzeiger*, 1956: 29f.):"如果没有完全搞错的话,公元前5世纪末的雅典卫城已然完成了一件重要和影响深远的浮雕作品。我们指的是Erechteion的北殿门楣。"

〔2〕Swift. *Roman Sources of Christian Art*:60f.;与之相反,Toynbee. *The Ara Pacis Reconsidered and Historical Art in Italy*. London: British Academy, 1953: 93。

〔3〕西墙,北半边,参见Rostovtzeff. *The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report on the Sixth Season*: 124,图版24;du Mesnil du Buisson R. *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*. Rom:Roma Pontificio Istituto Biblico, 1939: 30-41, 图版15-17;Perkins A. *The Art of Dura-Europos*. Oxford: Clarendon Pr., 1973: 59f.; Kraeling C. H. The Synagogue. *The Excavations at Dura-Europos, Final report*, 1956, 8, 1: Ⅷ, 1: 图版19、52、53。故事见《旧约·出埃及记》,ch.14, v.26-27。

118　古代基督教绘画展示了风景元素的双重特性：一方面作为所表现的故事情节的组成部分，另一方面则作为风景衬托。数量众多的描述《约拿书》的图像中，有一幅（图 22）[1]从右至左，首先画了一艘船，约拿被水手抛入大海；船前候着那条“大鱼”[2]来吞下约拿（〈1〉）。而后我们第二次看见这条大鱼，将约拿吐到旱地上（〈2〉）。最后一个场景里，约拿在尼尼微布道之后，躺在蓖麻棚的荫下[3]，耶和华使其高过约拿（〈3〉）。没有分隔，大海横穿画面的开头两个场景；一方面，它属于相关的人物、鱼和船，作为情节必不可少的组成部分；而另一方面，它成为单个场景之间的联系元素——统一的“风景衬托”，各种事件以它为背景展开。在这样的方式下，基督教艺术表现圣经故事已有 1000 年之久[4]，经由维也纳的《创世记》——维柯霍夫为了将“连续的”表现方

118–119

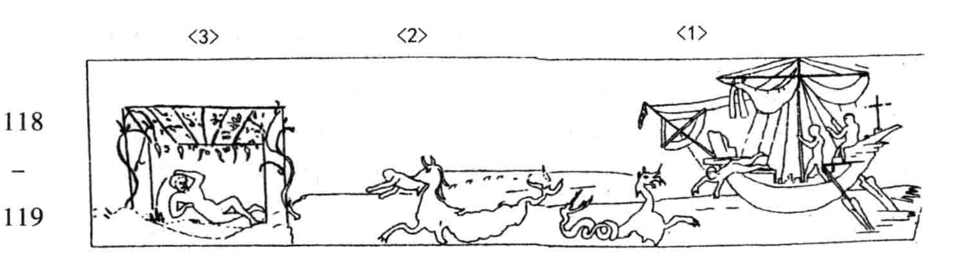


图 22　先知约拿的经历（《旧约·约拿书》1–4）；卡利司图斯墓地（Kallixtus-Katakombe）壁画；公元 2 世纪末。

〈1〉（1，15+2，1）〈2〉（2，11）〈3〉（4，6）

---

［1］de Rossi G. B. *La Roma Sotterranea Cristiana* Ⅱ. Rom：Cromo-Litografia Pontif. 1867：图版 14；Wilpert J. *Die Malereien der Katakomben Roms* Ⅰ. Ⅱ. Freiburg：Herder，1903：图版 47；Ehrenstein T. *Das alte Testament im Bilde*. Wien：A. Kende，1923：699，图版 6；Swift. *Roman Sources of Christian Art*：54，图版 6；Grabar. *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I*：图 100（右半边）。

［2］参见考夫曼（Kaufmann C. M. *Handbuch der christlichen Archaeolgie*. Paderborn：Verlag von Ferdinand Schöningh，1913：318）：“这头像海马一样的怪物（Behemah，kētos，cetus）与很多图画一致；它的粗大而弯曲的、顶端尖细的尾巴，加之细脖子、长耳朵，让人生动地回忆起罗马和庞贝绘画里的海马（Hippokampos）形象。”

［3］Kaufmann C. M. *Handbuch der christlichen Archaeolgie*：320 及注 2。

［4］关于罗马风景画的连续的表现方式，在中世纪基督教艺术中的进一步发展，参见 Dawson. *Romano-Campanian Landscape Painting*：203–209。

式合法化而以此为例,直到米开朗基罗,在西斯廷斯礼拜堂的穹顶上, 119 在智慧树左边是蛇的诱惑,在右边,他绘画逐出伊甸园时,使用了一个共同的背景。

在一个统一的风景里的连环画布局,在古代基督教艺术中自然不是什么新发明;它滥觞于罗马的神话风景画,特别是庞贝壁画所流传下来的。[1] 这些图画要么表现罗马传奇般的历史事件,要么就是希腊史诗片段。一个如此叙述的图画的最著名甚至最完美的例子,不是来自庞贝,而是来自罗马,这就是1848年所发现的、在罗马的梵蒂冈图书馆收藏的埃斯奎林(Esquilin)的奥德修斯壁画(图23)。[2] 壁画残存的部分高1.16米,原先布满长约20米的墙壁;右边壁画被一个开门的地方所中断。壁画被一排用透视法所绘的成对的立柱分割成一块一块, 121 以此令人产生一种身处两个廊柱之间的印象,它们提供了一个廊柱之外的视角。[3] 用这种方法完成了11个部分,其中,第一个部分没有保存下来,而第6个被破坏得无法辨认。由于处在开门处,第9个只有一半,而第10个完全没有完成;第11个最近在私人收藏里发现了它的残片。即使对所描述的事件一无所知,观图者也能看到,这些所绘的立柱

---

〔1〕Dawson. *Romano-Campanian Landscape Painting*: 194ff.; Swift. *Roman Sources of Christian Art*: 62; Schefold. *Vergessenes Pompeji*. Bern: Francke, 1962: 76:"另外一种可能性是,在同一画面之内,让同一故事连续的两个或多个阶段一一接续下去。正如我们见到的,在神父阿曼图斯(Amandus)家里的壁画中,珀耳修斯(Perseus)解救了安德洛墨达(Andromeda),而在同一画面的右方,他正在安德洛墨达的父亲面前提亲。"

〔2〕Woermann K. *Die antiken Odyssee-Landschften von Esquilinischen Hügel zu Rom*. München: Theodor Ackermann, 1876: 图版1-7; Engelmann R. *Bilder-Atlas zum Homer*. Leipzig: Verl. des litterarischen Jahresberichts, 1889: 图版7、8、11、12; Nogara B. *Le nozze Aldobrandine*. Milano: Hoepli, 1907: 37-50 图版9-32; Reinach. *Répertoire de Peintures Greques et Romaines*. Paris: Leroux, 1922: 173f.(线描); Beyen. *Die Pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil* Ⅱ, 1: 260-287; Andreae B. "Der Zyklus der Odyseefresken im Vatikan". *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 1962, 69: 106ff.; v. Blanckenhagen. "The Odyssey Frieze". *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 1963, 70: 100ff.; Andreae, in: Helbig W. *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, Ⅰ-Ⅲ. Tübingen: Wasmuth, 1963—1969: Ⅰ, 355-360。

〔3〕舍夫尔特(Schefold, *Pompejanische Malerei*:82):"把壁画嵌入一堵具有第二种风格的墙壁上假想的建筑里,有些非希腊的风格由此产生。我们在两根用透视法所绘的壁柱之间向远处眺望。"

120

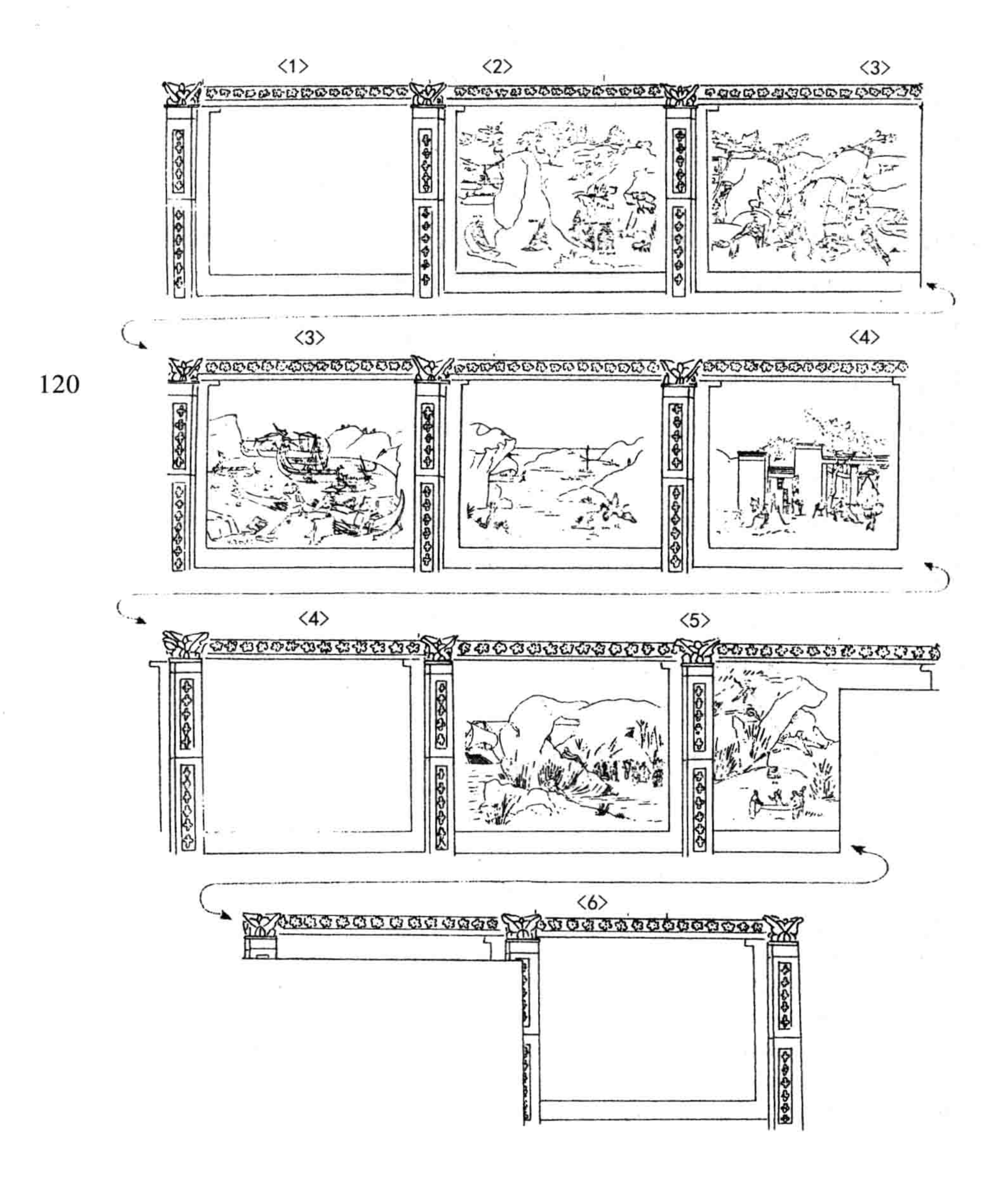


图 23　奥德修斯向费埃克斯人讲述的经历(《奥德赛》9－12)；
埃斯奎林壁画，公元前 1 世纪。

〈1〉[9, 105(?)－E]〈2〉(10, 1－55)〈3〉(10, 56－132)
〈4〉[10, 133－E(?)]〈5〉(11, 12－E)〈6〉[12, 1－E(?)]

不是作为画框，将一幅幅独立的画面分隔开来；它们应该是让人能够透视统一构图的背景。在第二个和第三个布景里，我们看到一处被劈开的风景，带有树木和高山；在接下来的立柱之后，群山之间展开了一幅海景。而在壁画正中放置的立柱间出现了一座宫殿的图景。在壁画的右半边，又转为山海的景色。至少在壁画的左半边，画家将风景如此统一地构图，以至于这些立柱不仅考虑到观图者的视觉感受，而且在事实上也对风景作了均分：由此可以确定，这些立柱是事后补绘到风景上去的。[1] 不过，事先应该有一幅打好的草稿，因为与情节关系密切的人物和事件不能被补绘的立柱所遮盖。

壁画的内容是奥德修斯在费埃克斯人（Phaiak）的宫殿里所讲述的经历。因为壁画的开头部分缺失，所以不能确定，壁画从波吕斐摩斯历险[2]开始，还是从在风神艾奥罗斯（Äolos）处的羁留开始（〈1〉）[3]。作为第二幅风景的第一个场景，我们看到左上方那些以飞翔的形象出现的、被奥德修斯的同伴所释放的风（〈2〉）。紧接着是奥德修斯的同伴们的经历，他们被释放的风吹到莱斯特律戈涅斯（Lästrygon）人的国土上。这占满了整个第三和第四画面：密探遇见安提法忒斯（Antiphates）的女儿，而后莱斯特律戈涅斯人先是和平地对待他们的英雄，但后来四处发起攻击，将希腊人连同困在港湾的船只一起消灭，最后在第五个画面里，山崖后面，奥德修斯的船是唯一一艘停靠在港湾之外的，现在扬帆起航（〈3〉）。第五个画面的右半边，在对岸 3 个女子的形象，昭示了一座新的岛屿和一段新的经历。下面那幅处于壁画正中央的图画[4]

122

[1] v. Blanckenhagen. *The Odyssey Frieze*: 111。

[2] Andreae. *Der Zyklus der Odyseefresken im Vatikan*: 108。

[3] 因此布朗肯哈根（v. Blanckenhagen. *The Odyssey Frieze*: 104，注 13）反对安德雷（Andreae）的观点，即，第一部分表现的是波吕斐摩斯历险。

[4] 舍夫尔特（Schefold. *Pompejanische Malerei*. Basel: Schwabe, 1952: 85）将壁画中央的场景位置赋予特殊的意义："人们忽视了研究，为何如此特别强调这个场景。在《奥德赛》中卡吕普索（Calypso）是这位英雄长久地离乡漂泊的首要原因。作为奥德修斯驶入迷途的这一循环的中心，人们期待的是卡吕普索的画面，而非喀耳刻（Circe = Kirke）。突出喀耳刻的原因，得在《奥德赛》之外寻找，在罗马时代，人们将喀耳刻历险赋予了重要意义。这样的解释是有事实依据的：奥德修斯与喀耳刻的后代建立了普雷内斯特（Praeneste）和图斯库鲁姆（Tusculum）。"

详细描述了这段经历。我们被带入了喀耳刻的宫殿内部,并且看到,喀耳刻打开门让奥德修斯进来。在宫殿的中央,奥德修斯和喀耳刻第二次出现;奥德修斯坐着,抱住喀耳刻跪求。在下一个被破坏的画面里,或许描述了变形的同伴们恢复原形,驶离了喀耳刻岛(〈4〉)。而后,我们看到奥德修斯的船只在一个新的小岛前面:这是冥界,奥德修斯与预言家忒瑞西阿斯(Theiresias)交谈,在接下来的画面中,出现了悔罪者奥利昂(Orion)、西绪福斯(Sisyphos)和提提俄斯(Tityos),以及达奈登(Danaiden)(〈5〉)。而后,连环画被开门处中断;新发现的那个画面残片,或许在门的右边,表现的是奥德修斯在塞壬(Siren)那里的历险(〈6〉)。

奥德修斯壁画展现了罗马壁画处于最成熟和圆满的阶段:英雄史诗风景画在其广度和空间的深度上,为在此风景中发生的事件构造了一幅独特的布景。根据我们的理解,这幅壁画之所以特别有趣,是因为其中"连续的表现方式"的特征性标志得到了最为显著的发展。分割墙没有分隔场景,事件在一幅统一的风景里发生,风景在立柱之后不间断地延展。风景的宽度使场景开始和结尾的标志变得多余。新的事件有机地在新的环境里展开,即使在喀耳刻宽敞的宫殿里,观图者也明白,在门边的一组人物和在内廷同样的一组,是在两个连续场景里的同样的人物。

和希腊的诗歌一样,罗马人的史书里也包含这些故事素材,它们实现和引入了以连续场景为形式的画面形象。因此,我们不仅在壁画的史诗组画里发现"连续的表现方式",而且在历史浮雕中,如在公元113年的图拉真石柱上,以及稍晚的马尔库斯(Markus)石柱上所保存的。将近33米高的图拉真石柱[1]被一条200米长的、螺旋形向上的浮雕带所缠绕,上面用150个场景按时间顺序描绘了两次达契亚(Daker)战争。这些场景应该是一部战争记录的反映,其中罗马皇帝图拉真本人

〔1〕文献概览和研究史:Gauer W. *Untersuchungen zur Tranjanssäule*, 1. *Teil*: *Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (*Monumenta Artis Romanae*). Berlin: Gebr. Mann Verlag, 13, 1, 1977: 2-8。

至少出现了60次。螺旋状的形式或许是受到了书卷形状的启发。[1] 与巨幅画作不同,对极为局促的、一条浮雕带上的表现方式而言,布景如此的宽度和深度将无法表现:仅仅将事件排列到风景里,就能让场景的相互关系变得清晰可见。由此,在场景间加入明确的分隔点变得非常必要。[2] 这样的分隔点可以用树木来暗示,但也可以通过运动与相对运动,通过各个人物组的相背与相向。图拉真石柱场景布局的特殊性在于,艺术家懂得,通过不同的场景分合形式插入强或弱的重音,并以此明确地标记大或小的情节段落。最引人注目的标记是胜利女神(Viktoria)的形象,她将两次战争分隔开来。战争情节发展的段落本身,可以通过较强的停顿来标记,而直接相连的事件,可以通过过门儿来连接。比如,一棵分隔的树木紧接着布景的变化,表示一个战争周期的终结。较小的树木意味着较小的段落;在一种情况下,一棵树的分隔作用如此来减弱:一个建筑工爬上树颠,要将它伐倒。利用一切可以想到的方法,艺术家懂得,将情节的发展如此清晰地表现,以至于这组连环画几乎等同于文学作品。[3]

尽管,一方面在培尔伽门的忒勒福斯门楣和相关的希腊艺术作品中,另一方面在罗马的风景画里,已有先例,但一些学者还是发现图拉真石柱如此新颖和独特,以至于影响图拉真石柱表现风格的因素得在希腊—罗马艺术领域之外寻找。[4] 在古代东方以图像化的史书里,统 124

〔1〕图拉真石柱的形式受到了书卷的启发,尤其为比尔特(Birt T. *Die Buchrolle in der antiken Kunst*. Leipzig: Teubner, 1907: 269 - 271)所强调。

〔2〕Wegner. *Die Kunstgeschichtliche Stellung der Markussäule*: 88ff.。

〔3〕茨昂克尔(Zanker P. "Das Trajansforum in Rom". *Archaeologischer Anzeiger*, 1970, 85: 527)回应了对图像化表现文学的谴责:"这些单个的图像虽然时常在造像上面,难脱凯旋图画的窠臼,但是场景的时间排序,让人在局部的串联上回想起了文学作品。图拉真写了他的达契亚战记,可惜除了一个句子,全书亡佚。想起来就令人着迷,这套浮雕是该战记的图画形式的改写。"亦可参见 Gauer[*Untersuchungen zur Tranjanssäule*, 1. *Teil*: *Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (*Monumenta Artis Romanae*): 5]:"如果有人认为,这个画作是一个图解,并且具有非同寻常的特性,那么他就得到了正确理解的钥匙,因为'图解'在原则上都是以一贯与之相类的'文本'为先决条件的。"

〔4〕Curtis L. *Die Antike Kunst* Ⅰ. Berlin-Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1913: 272; Toynbee. *The Hadraianic School*: XⅦ; 文献概览,见 Schnitzler. *Die Tranjanssäule und die mesopotamischen Bildannalen*: 46f.。

治者的事迹在一一排列的图画中表现,我们能从中找到它的榜样。[1] 如果要寻找这一演变的中间阶段的话,印度艺术可以进入考量范围。[2] 印度的表现方式被视为连续的[3]或者不连续的[4],因研究者对"连续的表现方式"这一概念的理解而异。去证实印度的表现方式影响了希腊—罗马,还是反之的可能性或者非可能性[5],这不应该是我们研究的任务;与其关于这种影响作出奠基性的论断,不如去探究印度的表现方式的本质,来认识它与至此所观察的连环画的表现形式相对立的特殊性。

能与图拉真石柱相比较的印度艺术的里程碑,首先就是桑奇和果

---

〔1〕Toynbee. *The Hadraianic School*: XⅦ; Schnitzler. *Die Tranjanssäule und die mesopotamischen Bildannalen*, 各处。Curtis(*Die Antike Kunst* Ⅰ: 272)表达了这一想法:"具有特殊历史意义的、前行的历史故事图像是亚述人所创造。其中构成了连续的表现方式。"

〔2〕Ippel A. *Indische Kunst und Triumphalbild*. Leipzig: Hinrichs, 1929, 各处; Wheeler M. *Römische Kunst und Architektur*. München-Zürich: Droemer Knaur, 1969: 176, 以及在注86所摘引的文献。

〔3〕Ippel. *Indische Kunst und Triumphalbild*: 19; Bachhofer. "Frühindische Historienreliefs". *Ostasiatische Zeitschrift*, 1932, NF. 8:18; Bielefeld. *Zum Problem der kontinuierenden Darstellungsform*: 33;查克拉伐底(Chakravarti S. N. "The Narrative Style in Early Indian Art". *Bharatiya Vidya* 1948, 9: 104 - 119)讨论了某些将在下文列举的例子,按照维柯霍夫的观点,他将印度表现方式统统称作"连续的手法"。

〔4〕道森(Dawson. *Romano-Campanian Landscape Painting*: 193):"没有满意的风景元素或者统一的地点来使之连贯。"斯威夫特(Swift. *Roman Sources of Christian Art*: 59):"那些里面没有一个可以提供一个连续的背景和环境,尽管通过场景之间动作的连续可以跟踪。"

〔5〕道森、斯威夫特、罗斯托伏特采夫、贝加蒂(Becatti)认为它们是各自独立发展的,同样地,比勒菲尔德(Bielefeld. *Zum Problem der kontinuierenden Darstellungsform*: 33):"自然而然地,人们宁可认为它们是独立、自发地发展的,这种发展有时会受到这样的图画的独特题材的启发。"巴赫霍法(Bachhofer. *Frühindische Historienreliefs*:18)最为坚决地认为是多种起源的:"'连续的叙事方式'这个想法非常初级,以至于人们勉强才能将在不同艺术圈里的显现归于一个原初的联系。"

利的浮雕,表现了普护王子的被放逐(Viśvantara, 巴利文:Vessantara)[1]的故事。桑奇这组连环画在大塔前的北门楼下方的横梁表面(图24)。[2] 图像从右至左开始,在横梁的外侧中部,在左端继续,然后在同一根横梁的内侧的右端开始,经由中部直达左端。对观者来说,这样的顺序没有多大意义;要是能从右向左跟随故事的发展顺序,必须绕着门楼,但是依照建筑的真实情况,这是不可能的。在此所见的连环画是特意为装饰大塔的门楼所制,这种可能性不大;我们宁可如此认为:有一个类似的图画门楣作为模板。这个模板在复制过程中,依照门梁的实际空间情况而拆解了。由于整个普护故事无法布满横梁所提供的空间,外侧的右端被另一个故事,也就是独角仙人(Ṛśyaśṛṅga)的故事[3]所填充。

126

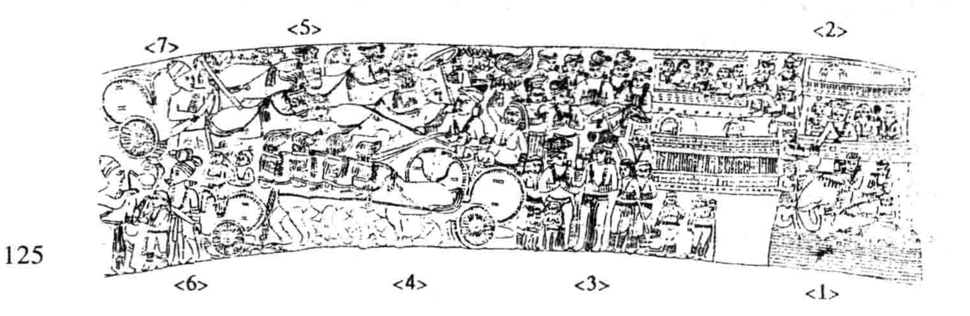
现在我们从横梁的中段开始跟随这幅浮雕,我们首先看到一座带有城门和城墙的城市。根据故事,这是普护王子的父亲,散脂(Sañjaya)王的宫殿。王子非常慷慨,从不拒绝他人的请求。当他骑着

---

〔1〕桑奇和果利的图像依照的是该故事最古老的文学形式,在《本生经》的偈颂(Gāthā)部分,*Jātaka*, Nr. 547, ed. Ⅵ 479 – 596; transl, Ⅵ 246 – 305; transl, Cone; übers. Ⅵ 599 – 759. 关于众多的晚期版本,参见 Schlingloff. *Die Jātaka-Darstellungen in Höhle* 16 *von Ajanta* (*Beiträge zur Indienforschung*). Berlin: Museum für Ind. Kunst, 1977: 463 注 31;Schlingloff. *Ajanta -Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ. 198 u. a.; Das Gupta K. *Viśvantarāvadāna, eine buddhistische Legende, Diss.* Berlin: Freie Universität, 1977: 11; Lienhard S. "La Légende du Prince Viśvantara dans la Tradition Népalaise". *Arts Asiatiques*, 1978, 34: 139 – 141; Panglung J. L. *Die Erzählstoffe des Mūlasarvāstivādin-Vinaya*, Tokyo: Reiyukai Library, 1981: 44 – 45。

〔2〕比尔(Beal. "Some Remarks on the great Sânchi". *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1871, NS. 5: 169 – 173)作出辨识;完整的还原, Marshall, Foucher. *The Monuments of Sanchi*, Ⅱ, 图版 25, 1;图版 29,3; 图版 31,1; 图版 33,1; 部分的还原, Fergusson. *Tree and Serpent Worship*: 图版 32,图 2;Waldschmidt. *Buddhistische Kunst in Indien*: 图 80;Kramrisch S. *Indische Kunst*. London: Phaidon-Verl., 1955: 图版 22 – 23;Rostovtzeff. *Dura-Europos and its Art*. Oxford: Clarendon Press, 1938: 图版 25;Gairola K. "Evolution of Buddhist Architecture and Sculpture in the time of Satavahanas". *Mārg*, 1955, 9,1: 50 – 51; Plaeschke. *Buddhistische Kunst, Das Erbe Indiens*:: 图 8、10;Sivaramamurti. *Indien, Kunst und Kultur* (*Deutsche Bearbeitung O. v. Hinüber*). Freiburg: Herder, 1975: 图 409。线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall – paintings*, Ⅱ, 37。

〔3〕图样见 Marshall, Foucher. *The Monuments of Sanchi*, Ⅱ, 图版 27;关于内容,参见 Schlingloff. Das Śaśa-Jātaka. *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd-und Ostasiens*, 1971, 15: 61。





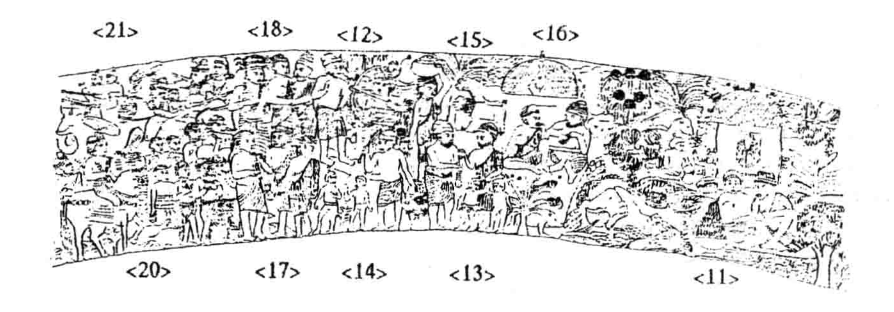


图 24　施舍一切的普护王子（*Jātaka* 547，*Gāthā* 1－786）；桑奇浮雕，约公元前 1 世纪。

〈1〉（20－22）〈2〉（23）〈3〉（209）〈4〉（210）〈5〉（214）〈6〉（216）〈7〉（217）〈8〉（227－264）〈9〉（参考 219）〈10〉（参考 255－257）〈11〉（参考 264）〈12〉（315－324）〈13〉（464－465）〈14〉（468－469）〈15〉（531－544）〈16〉（562－611）〈17〉（624）〈18〉（639）〈19〉（653－674）〈20〉（708－714）〈21〉（777－781）

国之大象出行时，两个婆罗门拦住大象，要求将大象赠予他们（〈1〉）。[1]在接下来的场景中，在街道上方的宫殿里，普护将水浇到婆罗门手上，使得赠予形成法律效力（〈2〉）。因为王子的乐善好施危及国家，众百姓要求将他驱逐，之后我们在下一个场景里看到他在城门前面，与其妻子和两个孩子一道，双手合十向国王告别（〈3〉）。王子一家坐着四驾马车离开了王城（〈4〉）。在画面的上方我们看到四个婆罗门把半路上王子所馈赠的马匹带往相反的方向（〈5〉）。现在，王子夫妻拖着马车上的孩子，而他又把马车送给一个婆罗门，并把赠予之水浇在他手上（〈6〉）。上方那位婆罗门把马车拉往相反方向（〈7〉）。普护牵着儿子，他的妻子抱着女儿，在流放的路上经过一处山民所居之地，受到当地民众的欢迎（〈8〉）。他们继续前行，进入隐修林（〈9〉），在一处野兽出没的水边休息；夫妻二人坐在一棵榕树的树荫下，孩子们在芒果树下（〈10〉）。当这一家人到达了流放地后，我们看到普护夫妻在他们林中池塘边的树叶屋前，生起了一堆圣火，两个小孩在背景处玩耍（〈11〉）。即将摧毁世外桃源生活的不幸——左边的一位恶婆罗门，再次临近。一位护林人拉弓瞄准婆罗门，想阻止他进入隐修林（〈12〉）。这个婆罗门蒙骗过了护林人，到了普护跟前，让他把两个孩子送给自己做侍者（〈13〉）。左边，婆罗门用棍棒驱赶两个孩子（〈14〉）。普护的妻子却不能阻止这个不幸，因为她在寻找食物的时候被野兽所阻（〈15〉）。在茅庐前，她从普护那里得知方才发生的一切（〈16〉）。[2] 最后，普护把他最后的所有——他的妻子，赠予了一位婆罗门（〈17〉）。然而这位婆罗

[1]福歇（Foucher. *The Monuments of Sanchi*, Ⅱ, 图版 23）认为，这里有两个不同的场景："在城垛后面，这位王储骑着大象，在画面的前景遇见一位外国的婆罗门隐修士，在画面的中景王子接受了他的要求。"然而更有可能的是，右边的小象只是一个陪衬，那头大象在画面里出现了两次。

[2]Foucher. *The Monuments of Sanchi*, Ⅱ, 图版 29，对该图属于一个独立的场景表示了怀疑；他认为，这个画面属于第 11 个场景，画了两座茅庐是因为苦行者要分房而睡："请注意普护（围着一根束带，绕过膝盖和下身）和摩德利（Mādrī，王妃名——译者注）再次出现，坐在树叶屋（parṇasālā）门口。这是否是同一所茅庐？更有可能的是另一所。对林中的苦修生活来说，人们需要分居。"对此，根据故事文本，并没有这一说；参见 Alsdorf L. "Bemerkungen zum Vessantara-Jātaka". *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd-und Ostasiens*, 1957, 1: 40f.。

门非是别人，乃是因陀罗，他想试探一下普护是否真的恪守他的准则，从不拒绝任何人的要求。因陀罗于是现出原形，把普护的妻子还给了他（〈18〉）。其间，那个恶婆罗门把孩子带到王宫，我们在浮雕的最右边再次看到了宫殿；孩子向国王——他们的祖父双手合十，被国王从婆罗门那里赎回（〈19〉）。[1] 因为王城的百姓开始觉得流放王子是不公正的，国王与随从们来到了隐修林，来接回王子；他的两位王孙在一头大象上面陪伴着他（〈20〉）。最后一个场景里，所有人回到了王宫（〈21〉）。

在从右至左的进程中，场景在开头准确地跟随着故事的发展和相关人物的运动方向。然而，这一清晰的场景顺序却在第二部分的图画里突然中断。〈11〉-〈16〉不再一一排序，而看上去是随意排列：〈11〉之后，跟着〈16〉，左边下方是〈13〉，上方是〈15〉，而后左边紧接着是下方的〈14〉和上方的〈12〉。这一排列的逻辑却可以一目了然，如果我们不只是观看场景的序列，还观看所处的空间的话。如果我们把场景〈11〉-〈16〉所发生的地点——隐修林，视为一个空间的统一体，那么〈12〉——婆罗门企图进入隐修林的安排，不是在隐修林的中心，在〈11〉之后，是完全合乎逻辑的。同样的道理，〈19〉所发生的事件在王宫里，它不能够直接跟随在〈17〉和〈18〉之后，而〈20〉和〈21〉在空间上属于宫殿和隐修林之间。

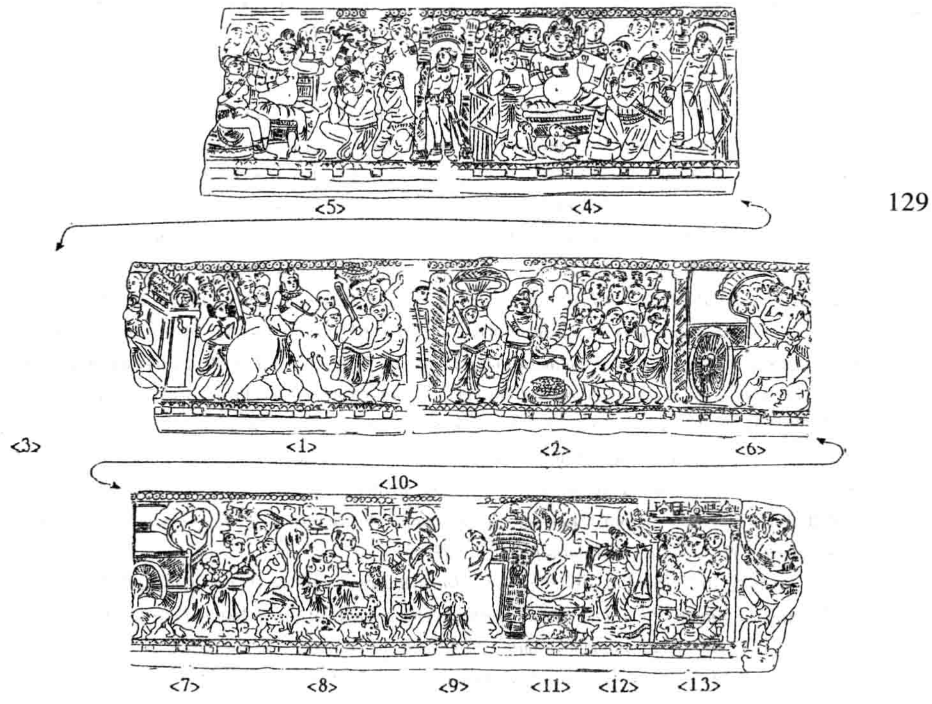
现在我们转到果利的普护浮雕（图 25）[2]，门楣的故事情节完整，

---

〔1〕Foucher. *The Monuments of Sanchi*, Ⅱ, 图版 31，福歇认为，王城的画面包含了两个场景："第一个场景：从露台上，国王看到了那个邪恶的婆罗门，他绑架了孩子，他最紧急的生意似乎是来此将他们卖给其祖父，实际上他身处于灰背隼形状的城垛上方。第二个场景：被废黜的王储回到宫中，整个流放的家庭，王子、王妃和王孙，出现在臣民面前。"在露台上观瞻的人是否是王子一家，还是值得怀疑的；这些人物应该还是在王城场景里其他的次要人物。

〔2〕马德拉斯（Madras）国立博物馆；reprod. in：Ramachandran T. N. "Buddhist Sculptures from a Stupa near Goli Village". *Bulletin of the Madras Government Museum*, 1929, NS. 1, 1：图版 4－6；Rostvovtzeff. *Dura-Europos and its Art*：图版 26；Silva-Vigier. *Das Leben des Buddha nach den alten Legenden und im Spiegel der Kunst*. London：Phaidon, 1956：图 101；Heinrich Gerhard Franz. *Buddhistische Kunst Indiens*. Leipzig：Seemann, 1965：图 270、272；Mitra. *Buddhist monuments*：图 127；Sivaramamurti. *Indien, Kunst und Kultur*：426；Ray Amita. *Life and art of early Andhradesa*. Delhi：Agam, 1983：图 74－78；Zin. "Die Reliefs der Amaravati-Schule：Tribus". *Jahrbuch des Linden-Museums*, 2011, 60：175－179。

只是左端的部分灭失了。此处故事由左向右展开。在保存下来的场景中,第一个是普护骑在王国的大象上与一大群随从出了城门(〈1〉)。在接下来的画面中,王子浇水到象鼻和婆罗门手上,表明赠予的完成(〈2〉)。而后,故事不是向左,而是向右行进:第三个场景,右边仍然保存了下来,发生在城门后面,在城市的主要大街上,如我们根据故事的发展能推断的,百姓们集合起来,认为送走大象会危及国家,并表示抗议(〈3〉)。在下一个场景里,宫殿的外廷,百姓的代表要求国王驱逐王子(〈4〉),在内廷,王子携妻带子,与父母道别(〈5〉)。故事接下来在



129

图 25　布施一切的普护太子(*Jātaka* 547,*Gāthā* 1－786);果利浮雕,公元 3 世纪。〈1〉(20 之前)〈2〉(20－23)〈3〉(28)〈4〉(30－44)〈5〉(162－206)〈6〉(210)〈7〉(216－217)〈8〉(219)〈9〉(464－465)〈10〉(468－469)〈11〉(497－505)〈12〉(531－544)〈13〉(674－689)

画带的右半边展开，从左至右：王子一家乘着一辆牛车[1]被放逐(〈6〉)。当王子把牛送给了婆罗门之后，王子夫妇自己拉着牛车；在他们面前站着两个婆罗门，这次他们得到了王子赠予的牛车(〈7〉)。普护让儿子骑在自己肩上，女儿抱在妻子手里，步行到了有野兽陪伴的隐修林(〈8〉)。在茅庐前，普护将一双儿女送给了那个邪恶的婆罗门(〈9〉)，这一场景的上方，婆罗门用棍棒驱赶着孩子(〈10〉)。送走孩子之后，普护在树下的一个宝座上坐修禅定(〈11〉)。他的妻子用扁担挑着找来的食物回家，但是中途受阻于野兽(〈12〉)。最右边，我们再次被引入王宫，普护的父亲和他的两个王孙坐在一起，他们被国王从婆罗门那里赎回(〈13〉)。

129 普护故事不仅在浮雕[2]，也在壁画中[3]，在印度艺术[4]里多次表

---

〔1〕以牛代替马是南印度艺术传统的特殊之处，但在文献传承上没有对应。

〔2〕巴尔胡特：Foucher. *Les représentations de Jātaka dans l' art bouddhique* ,*Mémoires concernant l' Asie orientale* Ⅲ. Paris：Ernest Leroux, 1919：图版 2,1 及 p. 41；Barua. *Barhut*：图版 91；Coomaraswamy. *Geschichte der indischen und indonesischen Kunst*：图 47；Coomaraswamy. "Some early Buddhist reliefs indentified". *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1928：390f.；Kala S. C. *Bharhut Vedikā*. Allahabad：Municipal Museum, 1951：Ⅱ；Lee S. E. (Ed.) *Ancient Sculpture from India* (*Ausstellung-Katalog Cleveland Museum of Art*). Cleveland：Cleveland Museum of Art, 1964：32。阿摩罗伐底(Amaravati)：Fergusson. *Tree and Serpent Worship*：图版 65,1；Burgess J. "Notes on the Amaravati Stupa". *Archaeological survey of Southern India* 3, 1882：图版 32,1、43,2、49,2；Sivaramamurti. *Amaravati sculptures in the Madras Government Museum*. Madras：Government Press, 1956：260ff.，图版 63,5。摩菟罗(Mathura)：Vogel J. Ph. *The Mathura School of Sculpture*：*Annual Report of the Archaeological Survey India*. Calcutta：Gov. Print., 1906—1907：155f.，图版 51b。犍陀罗：Coomaraswamy. *Geschichte der indischen und indonesischen Kunst*：图 93；Ingholt. *Gandhāran Art in Pakistan*：图版 6。其他出处见，Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 199f。

〔3〕阿旃陀 16 窟：Schlingloff. *Die Jātaka-Darstellungen in Höhle 16 von Ajanta*：453、462 - 466；17 窟：Yazdani. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ - Ⅳ：Ⅳ图版19 - 26，文本 43 - 52；Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 196f.；Ⅲ, 图版 XⅥ, 15, 6；Ⅰ, 208ff.；Ⅲ, 图版 XⅥ, 25, 1。

〔4〕关于众多的、印度之外的普护故事图像，参见 Parimoo. *Mapping the Asian Journey of Vessantara Jātaka*, *Texts and Pictorial Images of the Perfect Generosity of Prince Vessantara*：*From Turfan to Ajanta*, *Festschrift for D. Schlingloff*. Bhairahawa, Rupandehi：Lumbini International Research Institute, 2010：761ff。就目前所知，中亚的艺术表现遵从的是印度原则，根据空间的实际情况安排场景；参见勒考克和瓦尔特施密特(Le Coq, Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien* Ⅵ：38)："然而场景没有连续地一个接一个，而似乎是由中心向四周布局。两个内部的和两个外部的场景好像描述了同时发生的情节。"

现。在本书中，一块伦敦所藏的犍陀罗浮雕残片（图 26）[1]尤为值得一提。第一块残片表现了普护将王国的大象送给了一位婆罗门（〈1〉）。在第二块里我们看见左边普护一家乘着一辆敞篷的双驾马车前往流放地；在马车之前，站着两个婆罗门，讨要马车（〈2〉）。在旁边的画面里，王子夫妇二人抱着孩童步行去流放地（〈3〉）。情节的进展明显是从左至右。在第三块残片上，右边在隐修林里，普护在其茅庐之前，将他的孩子送给了邪恶的婆罗门（〈4〉），在左边后者用棍棒驱赶这两个孩子（〈5〉）。在残片的左端，我们看到普护的妻子，被一头狮子阻拦了归路（〈6〉）。在第三块残片上，情节序列方向与第二块残片上的相反，也就是从右向左行进。这看似不符合逻辑的地方即刻能得到解释，如果我们在此如此理解的话——艺术家遵循了一种传统，单个的场景并非独立地根据时间顺序一一呈现，而是根据一个空间的模式来布局的：隐修林构成了一个空间单元，在左端普护的妻子被狮子阻断了归路，而在中间，普护王子送走了孩子。

与罗马艺术相比，在"连续的表现方式"这个问题上，从方才讨论的普护故事的还原，可以得出以下的结论：在桑奇，不同的场景在一个共同的背景上展开；场景的分隔只是通过人物的归类和运动方向，以及通过人物的重复来被认知。在每一处，风景衬托总是用精心描绘的细节来暗示：在城市里的城堡和房屋；在丛林里的山崖、水域、植物、动物和山民。在果利，场景一开始用两个柱子，而后用不同大小、间距不一的树木来一一分隔。尽管被分隔，但作为背景而描绘的山崖、植物和动物展现出一个统一的情节空间。在犍陀罗浮雕上，与之相反，这些细节并不存在；各个场景被模式化地用树木来分隔。不过，是场景分隔还是

---

[1]伦敦大英博物馆，1880－45；reprod. in：Burgess. "The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta". Ebd.，1887，NS. 1：图版 151；Burgess. *The ancient Monuments*，*Temples and Sculptures of India* Ⅰ. Ⅱ. London：W. Griggs，190：图版 23，图 5；Foucher. *L' art gréco-bouddhique du Gandhāra* Ⅰ：284，图 144；v. Le Coq A.，Waldschmidt E. *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien* Ⅵ（*Neue Bildwerke* 2）. Graz：Akademische Druck-U. Verlagsanstalt，1928：37，图 92（部分）；线描见 Schlingloff. *Ajant-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*，1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*，Ⅱ，41.

风景衬托的问题并不构成印度特殊的表现方式的决定性准则，而是在场景空间中的考量，这种考量表现为：为了适应空间的实际情况而作的场景安排，一一接续的场景顺序可以被打破。

130

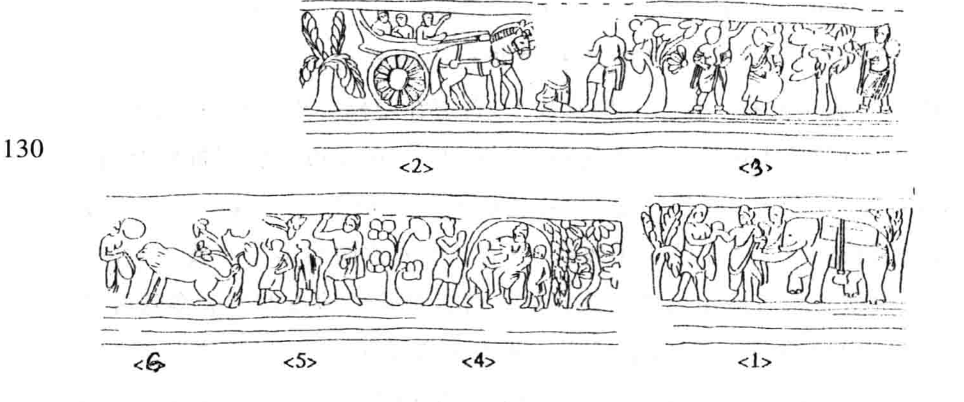


图 26 布施一切的普护太子(Mūlasarvāstivādin-Vinaya；**文本出处依照** Jātaka 547)；**迦摩拉－迦哩希**(Jamal Garhi)，**约公元** 3 **世纪。**

〈1〉(20－23)〈2〉(30－44)〈3〉(214－217)〈4〉(464－465)

〈5〉(468－469)〈6〉(531－544)

古代印度的图像艺术中，对情节空间的考量并未囿于一定的时期或者地域，我们将展示一个故事的表现，它比桑奇的普护故事晚了将近1000年，且它的主题并非佛教的，而是印度教的：这是在婆吒吒腊迦罗(Pattadakal)的毘留罗叉(Virūpākṣa)神庙的立柱上的恒河女神下凡图(图 27)。[1] 该浮雕在立柱下方四面的图画带上；每个矩形的画面周

133 边，围绕着一个画框。不过，画面的布局显示了，画框是后来加上去的，因为画框随意切割了每个场景的有机关联。同桑奇的普护浮雕一样，作为图像概念的一个统一布局的浮雕带成为构图的基础，与立方体柱子的建筑实际情况相应，浮雕必须如此分隔。这个图画带构图的本质

---

[1] Sivaramamurti. "The Story of Gaṅgā and Amrita at Pattadakal". *Oriental Art*, 1957, 3: 20－24; Darian. *The Ganges in Myth and History*: 321ff.; Sivaramamurti. *Indien, Kunst und Kultur*: 35, 201－204; Sivaramamurti. Gaṅgā: 图 32－35; Darian S. *The Ganges in Myth and History*. Honolulu: Univ. Pr. of Hawaii, 1978: 31－37。

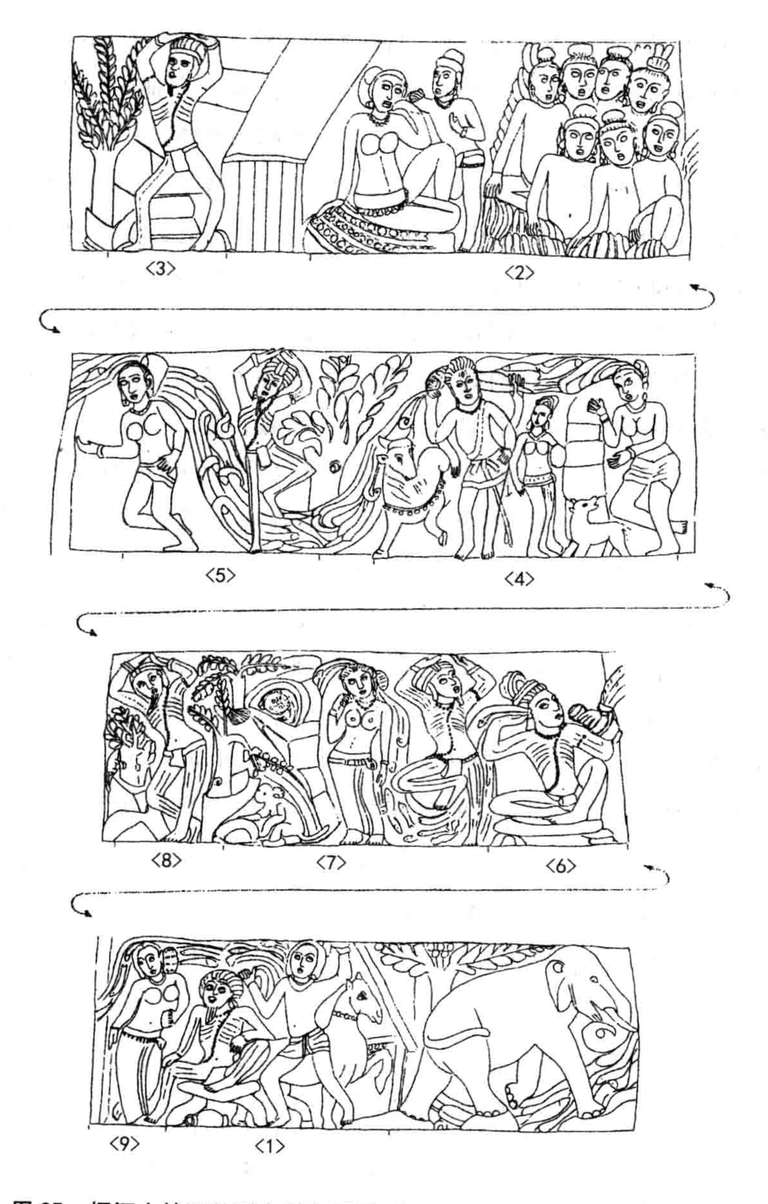


图 27　恒河女神下凡到人间和冥界(《罗摩衍那》, I, 39 - 43);婆吒吒腊迦罗的浮雕,约公元 8 世纪。

〈1〉(39, 24 - 25)〈2〉(参考 *Mbh*. 1, 91, 10 - 21)〈3〉(42, 1)〈4〉(42, 4 - 5)〈5〉(42, 5, 918*)〈6〉(42, 24, 934*)〈7〉(参考 42, 24, 934*, 8)〈8〉(参考 42, 24)〈9〉(43, 1)

性标志在于，恒河作为河流弯弯曲曲地流过整条画带，而同一条恒河同时又是女神，她以女儿身出现。场景在天上、地上和地下展开，根据印度的观念，恒河存在于这三处。在天上我们看到恒河与婆薮（Vasu）们——一组神祇，内有8个——一道，恒河恳求他们，让她下凡成为大地之母，以此从一个魔咒中解脱出来（〈2〉）。史诗《摩诃婆罗多》（Mahābhārata）所描述的片段[1]，我们不需要再跟随下去，因为对情节发展没有什么意义。艺术家只是想通过它来标注恒河起初的居住地是天上。[2] 恒河女神下凡的真正原因却紧接着在左边表现了：神圣的国王跋吉罗陀（Bhagīratha）行苦行，为了以此赢得愿力逼迫天神，让恒河女神从天界下到地上和地下，以此来涤除亡故的祖先的罪孽（〈3〉）。因为他的努力得到了成功，我们在下一幅画面中看到恒河女神以女儿身下凡，同时也作为河流流到湿婆（Śiva）的头上。湿婆自个儿正要吸走流下了的水流的力量，否则水流会冲毁大地。画面展示了他的妻子和牛陪伴着湿婆，后者拿着自己的发环，来吸收水流，水流用波浪和鱼类来暗示（〈4〉）。在国王跋吉罗陀再次用其苦行逼迫之后，湿婆放了恒河女神（〈5〉）。现在恒河女神继续前行，恒河流经山脉，一直来到神圣的苦行者竭诃奴（Jahnu）的祭祀之地。因为河流打扰了苦行者的祭祀，这位圣人突然把水喝光了。在画面中，我们看到恒河之水流入了一个杯子的一端，圣人喝着杯子的另一端（〈6〉）。这个看似荒诞不经的片段不是在《摩诃婆罗多》[3]，而是在《罗摩衍那》里，这部史诗或许在

---

〔1〕《摩诃婆罗多·初篇》（*Ādiparvan*）：91，10－21。浮雕其他场景是以史诗《罗摩衍那》（*Rāmāyaṇa*）为基础的，但是《罗摩衍那》里却没有这个片段。《罗摩衍那》中恒河下凡在《童年篇》（*Bālakaṇḍa*）：42；übers. v. Schlegel A. W. *Die Herabkunft der Göttin Ganga*, *in zwei Gesängen* (*Indische Bibliothek* 1). Bonn：Weber，1820：50－79；Übers. Menrad J. München：Franz in Komm.，1897：ch. 44，181－189。

〔2〕湿婆罗摩穆尔提（Sivaramamurti）所认为的，这个场景表现了8位婆薮作为恒河之子随母亲下凡，这没有可能，因为依据传说（*Mbh*. 1：92，44），恒河女神每次产子之后，都将他们溺死在恒河里了。与之相反，达里安（Darian. *The Ganges in Myth and History*：32）正确地指出："作为雕塑的终结部分，加入了这8位天神，来提醒观者恒河下凡另有原因。"

〔3〕只有在两个《摩诃婆罗多》的写本里的半个偈颂里，才提到这一事件；参见 *Mbh*. 3，108，16：538* *Jahnunā ca dhṛtā muktā jāhnavī tena saṃsmṛtā*。

此作为图像的文本基础,不过也不是每个写本都有[1]。于是,竭诃奴把恒河从他耳朵中放走,和文本里诸神与诸仙求情的不同[2],该图像里是因为跋吉罗陀再次行苦行(〈7〉)。接下来,恒河穿越喜马拉雅,文献传承有异,在图像里她是由王仙们陪伴的(〈8〉)。下面一幅图展示了河流如何到达地下,四方象中的一头[3]给她指了路(〈9〉)。在图画的最左边我们看到了化作人形的恒河在冥界。之间的场景与其说是表现恒河依照圣王跋吉罗陀的意愿下到冥界,去涤荡他化成骨灰的祖先的罪孽,还不如说是表现一个很早之前就发生的事件,导致了他的祖先化成骨灰:为了找寻一匹消失的祭马,他的祖先们进入了冥界,在那里找到了祭马,但错误地指责了一位在近旁的神圣的苦行者。于是,苦行者的怒火把他们燃成了灰烬。[4] 与之相应,在该图中,我们看到那匹祭马,以及祭马前面的一位祖先,他正在向坐着的苦行者做出攻击的动作。这个场景看似在时间的编排上有错误。河流的波浪形的、分合场景的运动和化成人形的恒河女神同时间的运动不仅仅暗示了情节的发展进程,它们还同时是空间的线索,在其中那些事件发生了:在天上,在用山景来表示的喜马拉雅山区,最后在用四方象来表示的冥界。在冥界所展开的一个场景,虽然对理解情节的发展是很有必要的,但是与我们习惯的、跟随情节发展的场景排序的模式却格格不入;已经在普护图像中观察到的排列原则,可以对此作出解释。该原则不仅顾及场景的时间序列,还兼顾空间的实际情况。

在带状的图形里,图像基本固定在一个维度上,但比如在一个平面的图形里——不仅水平方向,而且垂直方向都可以被用于场景分割,这

[1]典型的是南部的写本流传此片段,它们对应了该图像的南部艺术流派。

[2]*Rāmāyaṇa*, 1: 42, 24, 934*, 5-6: *Tato devāḥ sagandharvā ṛṣayaś ca suvismitāḥ pūjayanti mahātmānaṃ Jahnuṃ puruṣasattamam*。

[3]*Rāmāyaṇa*, 1: 40, 6-7。

[4]*Rāmāyaṇa*, 1: 39, 25-30; übers. Schlegel: 61f.; Menrad. 1897: ch. 41, 174。

135 一空间布局[1]的原则自然不能适用于同一尺度了。场景以何种方式在一个预设的画面里排列,我们得研究迄今所保存的最古的印度艺术中的一个例子。

一根阿摩罗伐底出土的画像柱[2],对观察构图方式来说,极富启发性,因为整个场景带有释文。石柱呈锥形,高 184 厘米,均宽 52 厘米,原先四面皆饰有浮雕;可惜有一面浮雕完全被毁,其他三面仅部分地保存。两面的浮雕表现了佛传故事,第三面描绘了一幅风景,在石柱上发现的铭文[3]命名了福生城(Dhanyakaṭa = Amarāvatī)的一个市民组织,在那里发现的这根柱子。大概这些市民不仅向佛,而且同时向这个城市致敬,因此他们将以北 1000 公里开外的佛传故事和他们家乡的图画合在一根柱子上了。

在这幅损毁严重的阿摩罗伐底风景画边上(图 28),在其下半部是一座城市的许多建筑物;在其中的一座建筑物上,有段铭文[4],告诉我们这与舍卫城(Śrāvastī)——拘舍罗(Kośala)国的都城有关。城的上方,我们看到被圈起来的土地,带有一座门房。尽管描述被圈之地里面发生的事件的图像部分被毁,但剩余部分是如此重要,以至于依据类似

---

〔1〕根据情节空间分布场景的最著名的例子,就是阿旃陀第 10 窟的右边墙壁上的画带——《六牙象本生》(*Ṣaḍdanta-Jātaka*)图,它和桑奇属于同一个时期的艺术;参见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 35ff., Ⅲ, 图版 X, 13, 2。

〔2〕阿摩罗伐底博物馆, Acc. Nr. 441 - 1。有关该石柱,参见 Ghosh A., Sarkar H. "Beginning of Sculptural Art in South East India: A Stele from Amaravati". *Ancient India*, 1964—1965, 20 - 21: 168 - 177; Pal. 1972: 图版 2; Dehejia V. "Early Activity at Amaravati". *Archives of Asian Art* 22, 1968—1969: 41 - 54。

〔3〕*Dhaṃñekaḍa Vaṃdanāma goṭhi*, "在福生城有一组织名为槃淡"。

〔4〕*Sāvathi*, "舍卫(城)"。

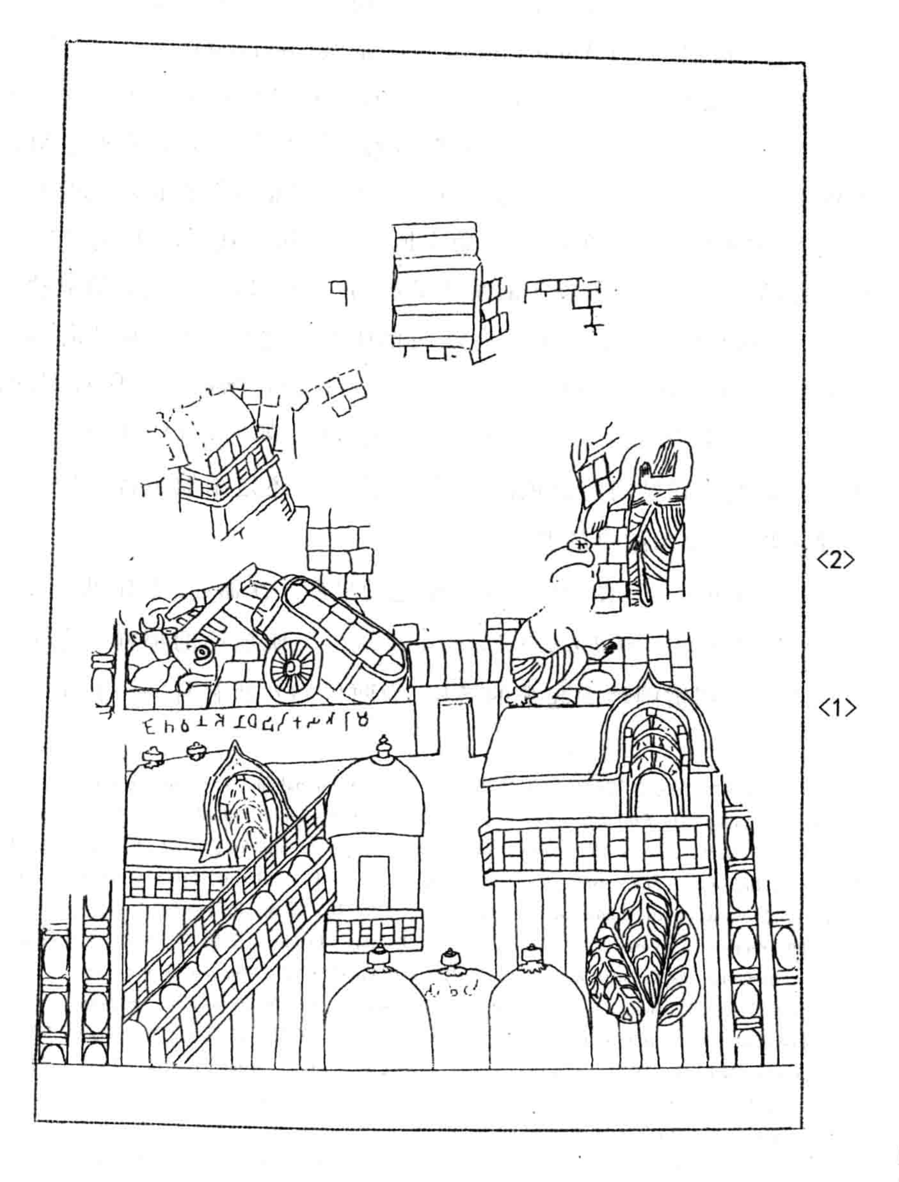


图 28　为僧团买下衹陀园(《律藏》Ⅱ, 158 – 159);阿摩罗伐底的浮雕,约公元前 2 世纪。

〈1〉(159, 1 – 3)〈2〉(159, 6 – 15?)

的造像[1]就可以得知场景的含义,而不用依靠在围墙上留下的铭文。铭文"在给孤独长者(Anāthapiṇḍika)的祇陀(Jeta)园精舍"[2]指明了这个众所周知的故事[3],故事里富商给孤独长者从祇陀王子那里购买了舍卫城外的一个园林,来赠与佛教僧团。作为代价,这位富商必须将能铺满整个园子的地面的钱币支付给王子。因此我们看到画面的左边停放着一辆装满钱币的牛车,右边在地上蹲着搬运钱币的工人(〈1〉)。136 他上方站立着的人似乎属于故事情节的另一个阶段。他就是给孤独长者本人,他或者在与祇陀王子商谈向僧团布施之事,或者就是向佛陀(用象征物来表现)赠与精舍(〈2〉)。正如我们在画面左边所看到的,至少有一座寺院建筑物已经在园中建起。无论如何,石柱这一面的故 137 事情节就发生在城门前的祇陀园里;但艺术家还是添加了舍卫城的一些建筑物,以显示故事的发生地点。[4]

接下来的一面(图29)展现了佛陀的最后一次游行,正如巴利文作品《大般涅槃经》(*Mahāparinibbānasuttanta*)[5]所描述的那样。左下方我们看到一棵被围栏围起来的圣树,为两位妇女所礼拜——其中一位

---

〔1〕巴尔胡特:加尔各答的印度博物馆;reprod. in: Cunningham. *The Stūpa of Bharhut*: 图版28,图3;Bachhofer. *Die Frühindische Plastik* Ⅰ: 图版31;Waldschmidt. *Buddhistische Kunst in Indien*: 图38;Baura. *Barhut*: 图版45;Coomaraswamy. *La sculpture du Bharhut*: 图版26、67;Härtel H., Auboyer J. *Indien und Südostasien* (*Propyläen-Kunstgeschichte* 16). Berlin: Propyläen-Verlag, 1971: 图版24,d;Sivaramamurti. *Indien,Kunst und Kultur*: 图版246。桑奇:北门通道,东面石柱,前面的中间面板;reprod. in: Fergusson. *Tree and Serpent Worship*. London: 图版25,图1(线描);Waldschmidt. *Buddhistische Kunst in Indien*: 图69;Marshall,Foucher. *The Monuments of Sanchi*, Ⅱ, 图版34,a2。菩提-迦耶(Bodh-Gaya):reprod. in: Waldschmit. *Buddhistische Kunst in Indien*: 图26;Coomaraswamy. "La Sculpture de Bodhgayā". *Ars Asiatica* 18, 1935: 图版51,图2;Bachhofer. *Die Frühindische Plastik* Ⅰ: 图版42,图1;Zimmer. *Der Weg zum Selbst*. Zürich: Rascher, 1954: 图版31;Mitra. *Buddhist monuments*: 图版13; Plaeschke. *Buddhistische Kunst,Das Erbe Indiens*: 图6。

〔2〕*Jetavana Anāthapidikasa ārāmo*.

〔3〕*Vinayapiṭaka*, *Cullavagga*, Ⅵ. 4. 7-10; ed. vol. Ⅱ, 158-159; transl. vol. Ⅴ. 222f.; *Mūlasarvāstivādin-Vinaya*, analys. *Panglung* 81. 92; ed. *Gnoli*. Ⅰ: 170-181。

〔4〕如乔什,萨尔迦尔(Ghosh,Sarkar, *Beginning of Sculptural Art in South East India*:174)猜测,在这些房子里,要看见祇陀精舍的建筑是不可能的,因为精舍的区域被带有入口的围墙与城市隔开了。

〔5〕*Dīghanikāya* Ⅱ, 72-168; transl. 78-191; übers. 179-255; 梵语对应Mahāparinirvāṇasūtra, 172-398。

抱着一个婴儿。这个场景之下,有一段铭文:"多子的圣地:昆舍离(Vaiśālī)"(〈1〉)。[1] 用这幅画,艺术家把我们带到了园林景区内的圣地,在风景秀丽的昆舍离城周围。根据铭文,"多子"的圣地是该城的另一处圣地的代称。依照铭文内容与佛陀最后一次经行的描述,该画面表现了佛陀的一次开示,他在其侍者阿难面前,赞颂了昆舍离城的美丽和它的那些圣地[2],并且指出,他可以延续生命到此劫终结,倘若阿难乞请的话。然而阿难错过了提出请求,因此将佛陀引向死亡的事件继续发生。右边有一个画面只存部分,它所表现的内容如同铭文中所写:"魔王在圣地'取弓'请求放弃生命。"[3]欲界之主魔王双手合十跪在象征佛陀在场的足印前(〈2〉)。[4] 之前,魔王曾经得到佛陀的承诺,当僧团建立完成之后,他将进入涅槃;现在他提醒佛陀要记得以前的保证。在魔王画面的下一个场景展现了一座建筑物,上面一双佛足暗示了他的在场。建筑物上方的铭文写着,佛陀"在昆舍离的大林精舍的重阁讲堂"驻留(〈3〉)。[5] 根据文献,佛陀和他的侍者阿难在此 138 讲堂里让人将驻留在昆舍离附近的僧人召集过来,来给他们作开示。左边接下来的画面展现了一棵象征佛陀的圣树。边上的铭文"王者的回 139

---

[1] *Bahaputacetiya Vesālakāni cetiyāni*。

[2] *Dīghanikāya* Ⅱ, 102, 15 - 19: Ramaniyā, Ananda, Vesālī, ramaṃīyaṃ Udenaṃ cetīyam, ramaṇīyaṃ Gotamakaṃ cetiyaṃ, ramaṃīyaṇ Sattambakaṃ cetiyaṃ, ramaṃīyaṃ Bahuputtaṃ cetiyaṃ, ramaṇīyaṃ Sārandadaṃ cetiyaṃ, ramaṇīyaṃ Cāpālaṃ cetiyaṃ。

[3] Cāpāla cetiya Māro yācate osaṭhita. 参见 *Dīghanikāya* Ⅱ, 102, 10 - 11: Atha kho Bhagavā yena Cāpālaṃ cetiyaṃ ten' upasaṃkami; 104, 14 - 16: Ekamantaṃ thito kho Māro pāpimā Bhagavantaṃ etad avoca: Parinibbātu dāni bhante Bhagavā; 106, 21 - 22: Atha kho Bhagavā Cāpāle cetiye sato sampajāno āyusaṃkhāraṃ ossaji。

[4] 关于以象征物来表现佛陀,参见 Schlingloff. *Die Bedeutung der Symbole in der altbuddhistischen Kunst*; Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien&Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien&Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 40.

[5] (Vesa) liya viharati Mahāvane Kuḍāgā(rasā)lāya. 参见 *Dīghanikāya* Ⅱ. 119, 8 - 9: Atha kho Bhagavā āyasmatā Ānandena saddiṃ yena Mahāvanaṃ Kū ṭ āgārasālā ten' upasaṃkami。

138

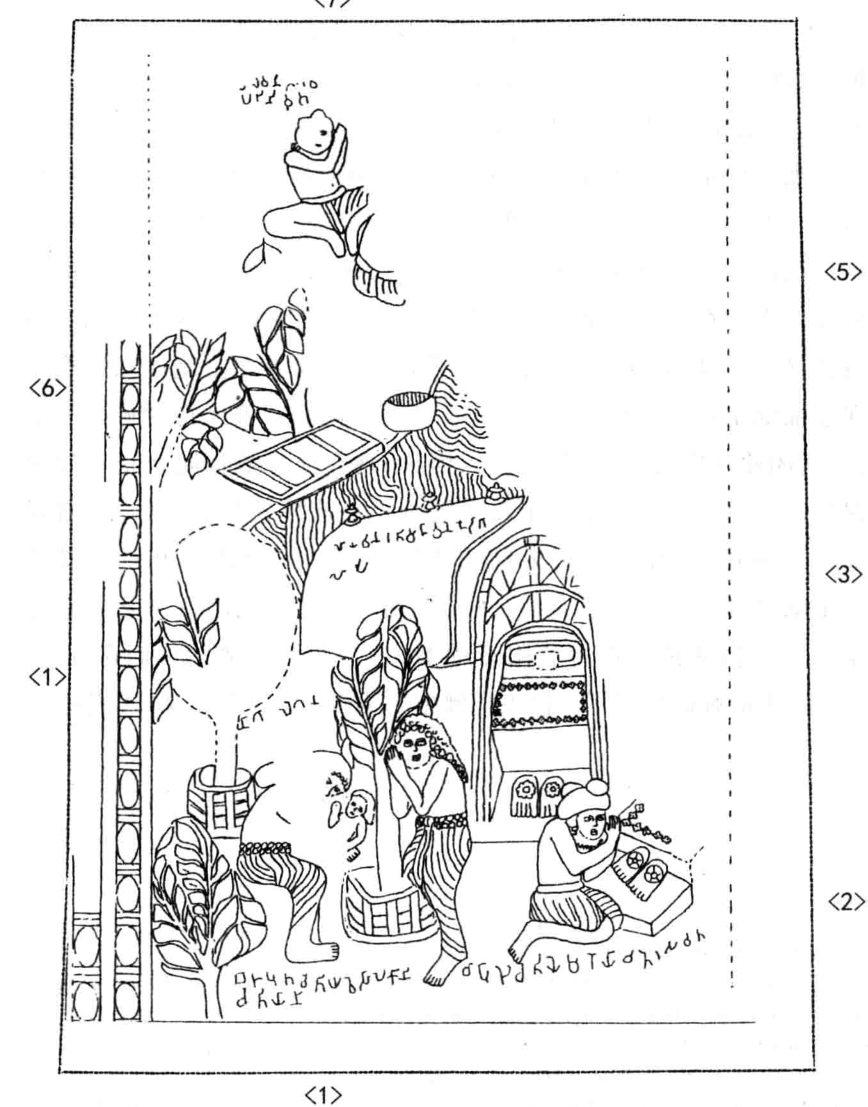


图 29　佛陀最后的游行和涅槃[《长部》(*Dīghanikāya*) Ⅱ ,102 - 159];阿摩罗伐底的浮雕,约公元前 2 世纪。

⟨1⟩ (102, 15 - 19) ⟨2⟩ (104, 12 - 106, 22) ⟨3⟩ (119, 8 - 121, 2) ⟨4⟩ (122, 1 - 7) ⟨5?⟩ (127, 10 - 33?) ⟨6⟩ (128, 21 - 129, 35) ⟨7⟩ (137 - 159)

望"[1]暗示了,佛陀对可爱的毘舍离的告别一瞥,文本中称之为"王者的回望"(〈4〉)。于是佛陀向他的家乡继续前行,直到一个村庄,在那里他从一个铁匠那里得到了食物,这是他的最后一餐。或许这个场景位于前一个场景的右边,在重阁讲堂的上方(〈5〉);它却没有保存下来。在左边,我们看到在河岸上,一棵树下有一块石板[2],表示佛陀的在场。在它的右边,在水面上有一个钵,这是佛教僧侣的食具(〈6〉)。尽管此场景没有铭文留存,但是根据文献,它可以被确认。佛陀在最后一餐之后感觉疲倦,在一棵树下休息,他让阿难到附近的河里打水。然而阿难犹豫了,因为此前刚好有一队车乘经过这条河,河水被搅动变脏了。在佛陀的三次要求之后,阿难方才到了河边,发现河水如水晶般清澈。他用钵盛水,带回给佛陀饮用。[3] 根据铭文的词句,这幅最上面的也是最后的画面展现了,"世尊在双林入涅槃"。[4] 可惜,这些或许是印度艺术里面最早描述的般涅槃场面,只保存下来两个男性人物,一个侧面,另一个背面(〈7〉)。

通过从佛陀最后一次游行中遴选出一些引人注目的事件,并将此用图画来再现,该浮雕图示了佛陀的这一次游行。这块浮雕给人的第一印象是构图随意,因为没有具体的方向模式,既不是从左至右,也不是从下至上:第一个场景在左下方,它的右边是第二个,它的上方是第三个,它的左边是第四个,而第五个或许在右上方,第六个再度在左边,最后一个在最上方。但构图随意的印象随即消失,当我们的视角不从

---

[1] Nāgā(pa)logana. 参见 *Dīghanikāya* Ⅱ,122, 1 – 7: Atha kho Bhagavā... nāgāpalokitaṃ Vesālim apaloketvā āyasmantaṃ Ānandaṃ āmantesi: Idaṃ pacchimakaṃ, Ānanda, Tathāgatassa Vesālidassanaṃ bhavissati. 参见 Lamotte. *Le Traité de la grande Vertu de Sagesse de Nāgārjuna*: 2319, 注 1。

[2] 乔什,萨尔迦尔(Ghosh, Sarkar. *Beginning of Sculptural Art in South East India*: 172):"在树下一个长方形的位子"。不过,石板的长条形状与其表明了一个座位,还不如表明一个经行处(Caṅkrama)。

[3] 在梵文本中没有脏水变为净水的奇迹。佛陀用该处浑浊的水来洗涤,后来才从另外一条河流里面取水喝,在那里他还沐浴了;参见 *Mahāparinirvāṇasūtra* 27,10 – 29; 266 – 282 页。

[4] [Sā]lavan[e] Bhagava parinivuta. 参见 *Dīghanikāya* Ⅱ, 137: Bhagavā ... yena Kusinārā upavattanaṃ Mallānaṃ Sālavanaṃ ten' upasaṃkami; 156, 34 – 36: samanantarā Bhagavā parinibbāyi, parinibbute Bhagavati saha parinibbānā mahābhūmicālo ahosi。

情节的顺序，而从空间的实际情况出发。下面的区域描述了毘舍离的
140 园林景观，带有圣树和一座佛殿。它的上方接着的是河畔的景色，上面又跟着拘尸城（Kuśinagara）的园林——佛陀涅槃之地。这些风景不是背景和陪衬，而是情节的载体；树木、佛殿和河流与人物一起构成了把文献图像化的场景。

因此，如果一位古代印度的艺术家要将一个故事素材图像化，那么他必须考虑以何种情节的进展方式将素材划分成一个个场景。另一方面，他还得顾及在哪些空间里展开情节，为了将一个个场景组织成一幅适合空间的实际情况的总图。所以在研究这种表现方式的时候，我们必须和艺术家一样，用同样的方法设问，在哪些和多少情节空间里展开一个故事。在印度的故事文学中，讲述一个情节载体经过很多个情节空间——如目前所分析的例子，普护、恒河女神和佛陀，这是一种例外。大多数故事发生在唯一一个、两个或者至多三个不同的地点。

作为此类故事——发生在一个地点的例子，我们首先来看苦行者大菩提（Mahābodhi）故事的两种不同的图像表现。[1] 根据最古老的《本生经》偈颂部分的故事[2]，很久以来，这位苦行者生活在一座王宫里，是国王的朋友和知己。然而随着时间的推移，他从食物的样子和送进食物的地方觉察出，由于6位大臣的阴谋，国王的情绪与其相抵触。国王有条狗，过去对大菩提一直很友善，有一天竟然对他吠叫，他决定离开王宫。即使国王苦苦挽留，他还是没有改变决定。他让国王明白，过于长久和亲密的交往会损害友谊，不过他答应国王，今后一定会回来。

这个场景在巴尔胡特的一块浮雕（图30）[3]中再现。右边我们看

---

[1]根据具摩罗斯瓦米（Coomaraswamy. *Some early Buddhist reliefs indentified*: 394），《大菩提本生》的另外一个图像是摩菟罗的一块浮雕，其中表现了一个站立的婆罗门带着一把伞，与一群人交谈。这一辨识仍未能得到肯定。

[2]*Jātaka Nr.* 528; ed. V. 227–246; transl. V. 116–126; übers. V. 227–250.

[3]加尔各答的印度博物馆；由胡尔赤（Hultzsch. "Jatakas at Bharhut". *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1912: 399）所辨认；reprod. in: Cunningham. *The Stūpa of Bharhut*: 图版27，图14; Bachhofer. *Die Frühindische Plastik* Ⅰ: 图版29，图4; Coomaraswamy. *La sculpture du Bharhut*: 图版41，图137。

到这位苦行者，带着远行的装备：一把伞、一只拖鞋和用一根棍子肩挑的食钵。左边站着国王和王后，要求苦行者留下来。国王的脚下有条狗向苦行者吠叫。故事的发生地——王宫，以一些建筑元素在背景上暗示出来。这个故事在唯一的一幅图画中表现，给人这样的印象：此处描绘了唯一的瞬间，也就是故事的高潮点。大概这一印象有欺骗性，因为这条狗通过它的吠叫使得苦行者提前离开了王宫。由此，该图可以说是前述之"完整化的"表现方式的另外一个例子，其中情节的载体——苦行者遇见了来自两个不同故事阶段的人物。

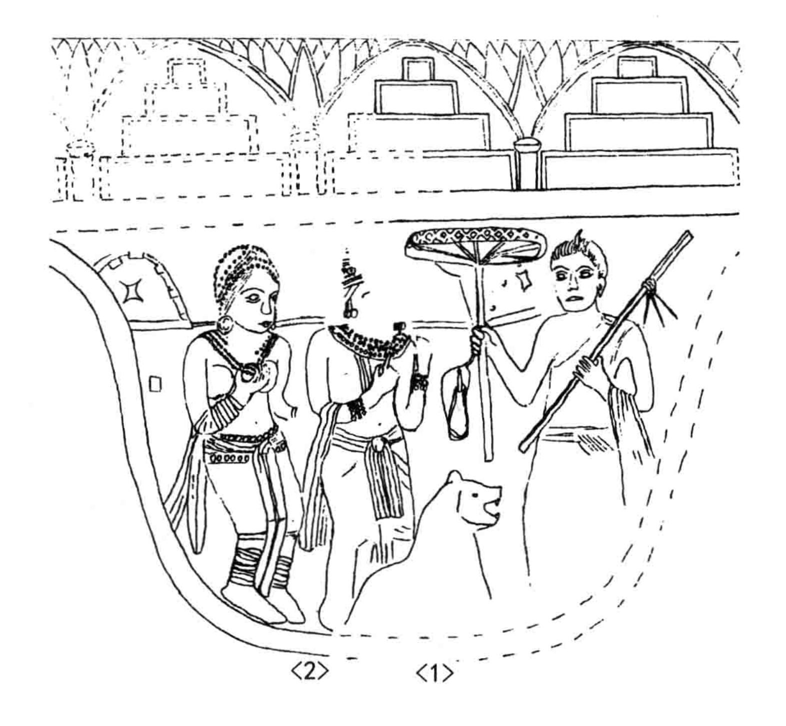


图 30　苦行者大菩提在王宫（*Jātaka* 528，*Gāthā* 1－59）；巴尔胡特的浮雕，约公元前 2 世纪。

〈1〉（1－15）〈2〉（3）

《本生经》偈颂部分的故事，如巴尔胡特浮雕所表现的，并未以苦行者的离去而终结。在一段时间之后，苦行者履行了诺言，回到了王

宫。为了给那6位大臣——他们使他受到了国王的猜忌——一个教训，他披上了猴皮，化装成猴子。当大臣们在国王面前指责他杀死了猴子的时候，他通过一场法的开示来证明，当他与大臣们一样，持有道德上应受谴责的世界观时，他就可以杀生了。在他羞辱了6位大臣之后，他向国王教授一位公正的统治者的义务。

142 巴尔胡特最近所发现的一块浮雕（图31）[1]将《大菩提本生》表现为两个场景，其中第二个描述了前述之事件。披着猴皮的苦行者站在国王的宝座前，王座被6位大臣所围绕[2]，他向国王开示。[3] 在他前面摆放着两个似乎装满了财宝的筐子，大概是意味着苦行者的开示涉及国家财富的正当使用（〈2〉）。右边是第一个场景，只占据了画面的1/3，表现了一条狗向苦行者吠叫。苦行者本人的图像没有保存。一匹马和一头象或许表明了，该场景发生在王宫；在国王的情绪与之抵触之

143 后，苦行者不再在王宫内得到食物，而是在王宫之外（〈1〉）。

在巴尔胡特的第二个图像中，故事在圆形画面的两个场景内表现，它们发生的地点虽然相同，即，王宫里，但是可以明显区分，因为人物属于两个不同的中心，在分界线上，人物相背。

此外，还有些图像，不同的场景在同一个空间单元里发生，却在表面上没有明显的场景分隔。作为这一表现方式最突出的例子，我们现在来看《猕猴王本生》故事的图像再现。在其最古老的形式——《本生经》偈颂部分中[4]，这个故事在唯一的一个场景空间里发生，也就是在一座森林里，有条河流经那里。在河畔，一只猴王与它的猴群生活在一棵树上。有一天，猴群为贝纳勒斯（Benares）国王的猎队所攻击。唯一

---

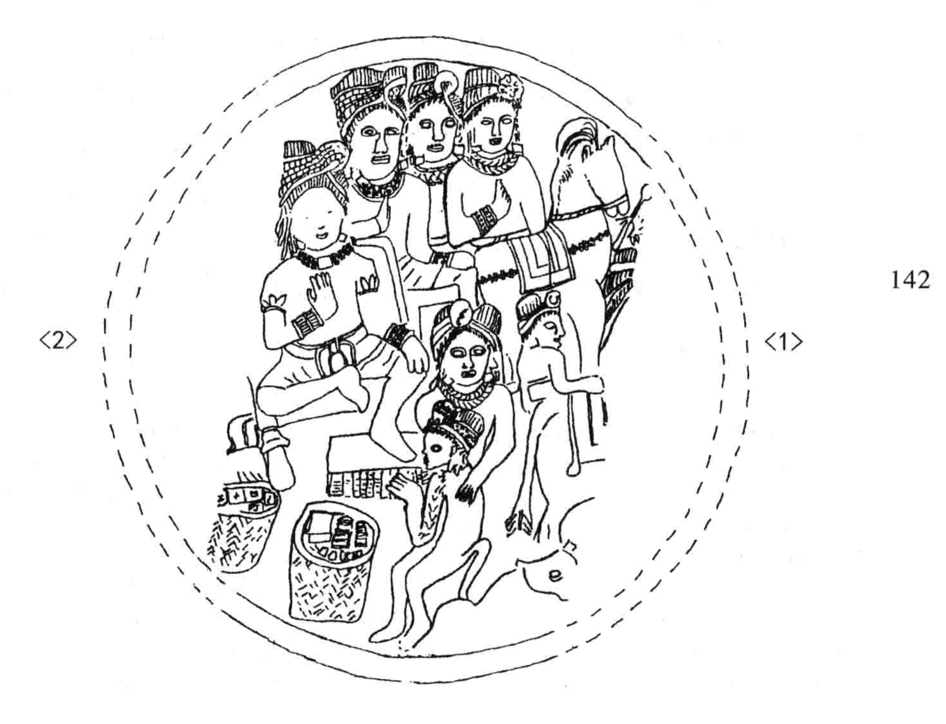
[1]德里，国家博物馆，68，161；reprod. in: Agrawala R. C. "Unpublished Bharhut Reliefs in the National Museum". New Delhi. *Lalit Kalā*, 1969, 14: 53–55, 图版19，图6。

[2]站在国王左边的两位大臣没有保存下来。

[3]阿格拉瓦拉（Agrawala）把这块浮雕诠释成（在下面一个例子中要讨论的）猴王故事："看上去这个雕塑所描述的《猕猴王本生》（*Mahākapi Jātaka*）与原文略有出入；这里的猴脸完全是张人脸……它可能表现了《猕猴王本生》的一个简约版本，强调了故事的结尾部分，也就是说，猴王在以非同寻常的勇气救助它的子民之后，国王救护了它，想结识一下它。"根据这段话，对这种释义不需要作更多的反驳。

[4]*Jātaka Nr.* 407; ed. Ⅲ. 369–375; transl. Ⅲ. 225ff.; übers. Ⅲ. 400–406。

的逃生之路就是到河的对岸，然而河面太宽，唯有作为猴群中最大最强壮的猴王能够跃过。猴王跳到对岸，它要把一根竹子的一端绑在一棵树上，另一端绑在它的后腿上，以此来架起一座桥。而后它跳了回来；然而竹竿不够长，无法绑到猴群居住的树上。这样，猴王的身体必须要当做桥的最后一段。国王与猎队惊异地看到了这一救渡行为。他让人张开一块接跳布，接住了受伤的、精疲力竭的猴王，并请它开示国王的义务。



142

图 31　苦行者大菩提在王宫（*Jātaka* 528, *Gāthā* 1－59）；巴尔胡特的浮雕，约公元前 2 世纪。

〈1〉（3, 6）〈2〉（16－59）

巴尔胡特的一块浮雕（图 32）[1]是这个故事最古老的图像再现。一条河，河里游着一只乌龟和几条鱼，从右上方向左下角流经一座森林，森林用树木来表示，河流将画面分成两半：右边是那棵猴群所栖息的树，左边的一棵树在河的对岸。猴王将竹竿的一端绑在左边的树上，另一端绑在自己的腿上，猴群则通过这座桥而得救（〈1〉）。作为下一个事件，我们看到猴王的下方有两个人，展开了一块接跳布，来接住完成救护种群任务的猴王（〈2〉）。下方最后一个场景里，猴王坐在贝纳勒斯国王的对面，向他开示国王的义务（〈3〉）。[2]

144 这个故事的另外一个图像在桑奇大塔前的西门上的一块浮雕（图 33）。[3] 这里的场景与巴尔胡特浮雕成镜像：左边是那棵猴群栖息的大树，河的右边是救渡的对岸，那里的丛林景色用树木和野兽来表现。作为第一个场景，国王在马背上，被乐师和武士所围绕，他的驾临占据了很大一块空间（〈1〉）。一名射手张弓搭箭，而猴王用身体搭桥，来救助他的种群渡河（〈2〉）。而后我们在河畔看到两个人张开一块接跳布，来接住受伤的猴王（〈3〉）。最后一个场景里，在左上方的树下，国王与猴王共坐，接受它的开示（〈4〉）。

---

〔1〕加尔各答，印度博物馆：由陶尼［Tawney C. H.（*Mahākapijātaka*）："Proceedings of the Asiatic Society of Bengal". Calcutta. *Asiatic Society of Bengal*, April 1891：120 – 122.］作的辨识；reprod. in：Cunningham. *The Stūpa of Bharhut*：图版 3，图 4；Foucher. *Les représentations de Jātaka dans l'art bouddhique*：图版 2，图 5；Bachhofer. *Die Frühindische Plastik* Ⅰ：图版 30，图 1；Waldschmidt. *Buddhistische Kunst in Indien*：图 53；Barua. *Barhut*：图版 83，图 122；Zimmer. *The Art of Indian Asia*：图 31，b；Coomaraswamy. *La sculpture du Bharhut*：图版 27，图 68；Silva-Vigier. *Das Leben des Buddha nach den alten Legenden und im Spiegel der Kunst*：图 103；Franz. *Buddhistische Kunst Indiens*：图 16；Plaeschke. *Buddhistische Kunst，Das Erbe Indiens*：图 2；Sivaramamurti. *Indien，Kunst und Kultur*：图 95。线描，见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*，1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*，Ⅱ，24。

〔2〕这个图像与《本生经》偈颂部分的故事完全对应，而（晚了 500 年的）《本生经》散文部分则与之有一系列的出入；参见 Waldschmidt. *Buddhistische Kunst in Indien*：87；Lüders H. *Bharhut und die buddhistische Literatur*. Leipzig：Brockhaus，1941：154。

〔3〕西门通道，南面石柱，前面的上层面板；由福歇（Foucher. *Les représentations de Jātaka dans l'art bouddhique*：图版 2，5 – 6）辨识；reprod. in：Fergusson. *Tree and Serpent Worship*：图版 36，图 2（线描）；Maisey. *Sanchi and its Remains*：图版 22，图 2；Marshall，Foucher. *The Monuments of Sanchi*，Ⅱ，图版 64，a1. 线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*，1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*，Ⅱ，24。



图 32　为自己种群而献身的猴王（*Jātaka* 407，Ⅲ，369－375）；巴尔胡特的浮雕，约公元前 2 世纪。

〈1〉（372，10－11）〈2〉（参考 372，21－23）〈3〉（372，26－373，20）

在绘画中有一幅《猕猴王本生》故事，完整保存在阿旃陀第17窟的一幅壁画上（图 34）。[1] 这个图画的文学原本不再是《本生经》的偈颂部分，而是佛教诗人圣勇（Ārya Śūra）的《本生经》故事的诗歌再创　145

---

〔1〕由福歇（Foucher. "Lettre d' Ajaṇṭā". *Journal Asiatique*：206）辨识；reprod. in：Yazdani. Pt. 4. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ－Ⅳ：图版 11b、12c－e、13a；文本 33－35；Singh M. *The Cave Painting of Ajanta*. London：Thames and Hudson，1965：图版 59、73。线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*，1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*，Ⅰ，144；Ⅲ，图版 XⅦ，24，1。另外一个《猕猴王本生》故事的绘画在第 16 窟；参见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*，1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*，Ⅰ，139ff.；Ⅲ，图版 XⅥ，16，4。

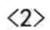


图 33　为自己种群而献身的猴王（*Jātaka* 407，Ⅲ，369－375）；桑奇的浮雕，约公元前 1 世纪。

〈1〉（参考 371，8－10）〈2〉（371，18－19；372，10－11）

〈3〉（参考 372，21－23）〈4〉（372，26－373，20）

作——《本生鬘》(*Jātakamālā*)。[1] 究竟为什么国王要攻击猴群,诗人给出了一个理由,因为猴群所栖息的无花果树结了很多甜美的果子。一天,一颗果子落到水里,顺流漂到国王的浴池。国王尝了觉得美妙无比,决心摘得更多的果子。在该图中,这第一个场景被画在右下角。国王与嫔妃站在齐腰深的水里,手里拿着一个果实(〈1〉)。该图的左下方我们看到在王宫里,国王的腿上坐着一个女子,四周围着全副武装的卫士(〈2〉)。在它上方的场景里,国王骑在马上,带着一队全副武装的士兵来到了无花果树边[2];一个弓箭手将箭瞄准树木,为了赶走安静地坐在树杈上的猴子们(〈3〉)。在右边的下一个场景里,猴子们通过猴王的身体和一根竹竿,到了对岸,从而得救了(〈4〉)。根据《本生鬘》,国王于是叫人张开接跳布,同时命令两个弓箭手,不仅将猴王抓住的树枝,而且将绑在它脚上的竹竿射断,由此让这只猴子落入接跳布中。该图展示了这两个弓箭手:一个在接跳布的上方,将他的箭瞄准猴王所抓的树枝,另一个右边的在河畔,瞄准绑在猴子脚上的竹竿(〈5〉)。[3] 这块接跳布已经属于下一个场景了,因为那只猴子早已落入了由两个人张着的布里面(〈6〉)。在左上方的最后一个场景里,猴子向国王开示统治者的义务;为了尊师敬道,国王让它坐上高凳,而他自己和随从们则席地而坐。阿旃陀壁画与巴尔胡特和桑奇的浮雕有本质上的区别,即,画面中包含了第二个情节空间——国王的生活区域,

147

---

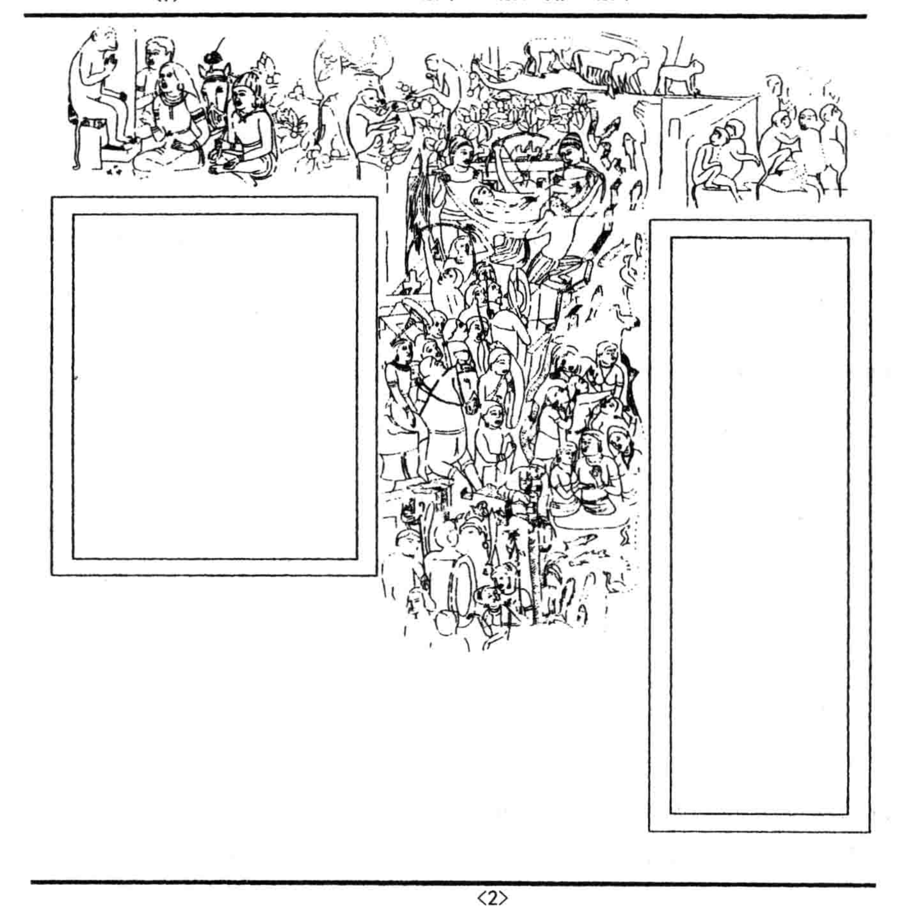
〔1〕*Jātakamālā Nr.* 27; ed. 174 – 181; transl. 244 – 253. 该故事的其他版本见汉译的佛经:《六度集经 · 猕猴王本生》(T 152, 56),ch. 6; ed. vol. Ⅲ, 32b – c; trad. Nr. 56, Ⅰ, 216ff.;《杂宝藏经 · 善恶猕猴因缘》(T 203, 12), ch. 2; ed. vol. Ⅳ, 454c – 455a; analys. *Chavannes*, Ⅲ, 13; 另外,《摩诃僧祇律》(T 1425),ch. 19; ed. vol. XⅦ, 384b. 然而这些版本中,只有《本生鬘》Nr. 27 可视为阿旃陀壁画的文献依据,因为只有这个版本与图像表现相应,有两名射手从下往树上的猴王射箭。参见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 141f.。

〔2〕雅茨达尼(Yazdani. Pt. 4. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ – Ⅳ: 34)不知道该图像所依的文本,画面中的无花果树,而非依据巴利文献所期待的芒果树,对此,他解释为艺术家的自由创作:"这里艺术家把芒果树换成了无花果树,后者在画家眼中看上去更庄严、更生动,因为它长满了叶子、成簇的芽苞和多彩的果实。"

〔3〕Yazdani. Pt. 4. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ – Ⅳ:34,不识文本,误以为这两个弓箭手是在攻击猴群:"他们中的三人正在向巨大的无花果树枝叶间的猴子们射箭。"

〈7〉 〈5〉↓ 〈6〉↓ 〈4〉 〈5〉↓

146



〈2〉

图 34 为自己种群而献身的猴王(*Jātakamālā* 175－181);阿旃陀的壁画,约公元 5 世纪

〈1〉(176,8－25)〈2〉(177,5)〈3〉(177,19－21)〈4〉(178,16－17)〈5〉(178,25－179,2)〈6〉(179,2)〈7〉(179,6－181,8)

他的宫殿和浴池。那条河流将这一情节空间与上方展现的猴王的生活区域——森林连接了起来。

以这种方式在两个区域里展开的故事——一个作为人类的居住地,在城市、宫殿,或者村庄,另一个作为动物的栖息地,在森林或者山

区，这在佛教的故事文学里很常见。[1] 它们经常与狩猎历险有关，并且与佛教的倾向相应，这些故事反复讲述人类的自私和动物的乐于助人。如果艺术家想表现这样的故事的话，他当然可以将人类的生活区域完全舍弃。不过，如果他拥有足够的空间的话，他也可以将故事情节所发生的阶段表现在两个区域里。金色鹿故事不同的图像再现就是一例，依照其表现形式，我们将一一研究。 148

这个故事最早的图像与《本生经》[2]相应，仍然在巴尔胡特的一个圆形浮雕中(图 35)。[3] 我们看到画面的下方那头鹿驮着一个人在水里游，此人被它所救，现在驮向岸边(〈1〉)。然而此人忘恩负义，他来到王宫，向国王讲述金色鹿的事情。国王对金光闪闪的鹿皮起了贪心，让此人带路进入丛林。在画面右边，告密者用右手指着鹿时，国王用箭瞄准了鹿(〈2〉)。故事这样讲道，在此瞬间，金鹿开始用人声说话，告诉国王它救过此人性命，但被此人出卖。在画面中我们看到，国王和他的随从双手合十，尊敬地倾听鹿的话语(〈3〉)。 149

在这个最早的图像中，第二个空间单元——王宫，还没有被纳入故事中去。这三个再现故事情节的场景，发生在一个统一的森林里面，而森林是由水、树木和鹿来表示的。第一个救落水者的场景，构成了一个独立的单元，而此处接下来的两个场景，按照“完整化的”表现方式，合

---

[1]在阿旃陀壁画里以下动物故事是在两个区域里展开的Ṣaḍdanta，参见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 35f. 及 127ff.; Sarabha. ibid., 107ff.; M ṛ ga, ibid., 102ff.; Ruru, ibid., 99ff.; Prabhāsa, ibid., 53ff.; Śaśa, ibid., 88ff.; Haṃsa, ibid., 84ff.; Māt ṛ po ṣ aka, ibid., 124ff.。

[2]*Jātaka Nr.* 482; ed. Ⅳ, 255–263; transl. Ⅳ, 161–166; übers. Ⅳ, 306–316. 亦参见 *Cariyāpi ṭ aka*, Ⅱ, 5; ed. 87–88; transl., 111。

[3]加尔各答，印度博物馆；由胡尔赤(Hultzsch. *Bharhut Inscriptions*: 226)所辨识；reprod. in: Cunningham. *The Stūpa of Bharhut*: 图版 25，图 1；Foucher. *Les représentations de Jātaka dans l'art bouddhique*: 图版 1，图 3；Bachhofer. *Die Frühindische Plastik* Ⅰ: 图版 30，图 4；Waldschmidt. *Buddhistische Kunst in Indien*: 图 47；Barua. *Barhut*: 图版 85，图 126；Kramrisch. *Indische Kunst*: 图 18；Coomaraswamy. *La sculpture du Bharhut*: 图版 29，图 73；Taddei M. *Indien* (*Archaeologia Mundi*, *Stuttgart*). München: Nagel, 1970: 图版 42；Härtel-Auboyer. *Indien und Südostasien*: 图版 24，c；Sivaramamurti. *Indien, Kunst und Kultur*: 图 403；Snellgrove. *The Image of the Buddha*: 图 1。线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅱ, 17。

并成这样的形式：这头鹿自身融合了故事情节的两个阶段——国王的攻击和敬礼。

148



图 35 金鹿与告密者（*Jātaka* 482；Ⅳ，225 - 263）；巴尔胡特的浮雕，约公元前 2 世纪。

〈1〉（256，20）〈2〉（258，13；21 - 22）〈3〉（259，5 - 262，2）

发现省份不明的一块犍陀罗浮雕（图 36）[1]将该故事在带状的画面中表现，从右至左进展。鹿在最右边首次出现，它往水里观望，可能看见了溺水者（〈1〉）。接下来的场景中，鹿把这个人驮出了水（〈2〉）。左边的场景里，那个人跪在鹿面前，感谢它的救命之恩（〈3〉）。在画面左半边可能表现了告密者在王宫的场景，但已不存（〈4〉）。该浮雕中接下去的画面表现了鹿卧在一棵树下，树上有一只鸟。根据最早的在《本生经》中所传的本子，这个场景没法理解，因为那里没有提到一只

---

〔1〕Reprod. in：Foucher. *Les représentations de Jātaka dans l' art bouddhique*：图版 4，图 2。线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*，1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*，Ⅱ，17。

鸟。在犍陀罗地区流布的根本说一切有部的本子[1]才有一说，鹿和一只乌鸦是朋友，国王靠近时，后者发出了警报（〈5〉）。接下去的场景里，我们看见鹿站着等候国王的来临（〈6〉）。可惜残片到此中断，不过我们可以基于下面要谈论的敦煌壁画——它的场景序列与犍陀罗的浮雕相应，猜测这里的下一个画面是国王的来到，再下一幅是之前发生过的在王宫的场景。 150

149

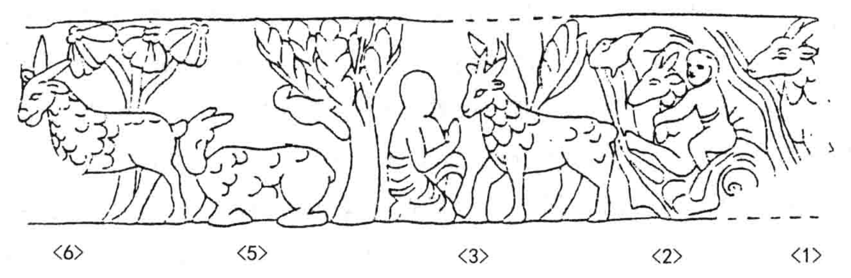


图 36　金鹿与告密者（《根本说一切有部毗奈耶》，96，16－100，28）；犍陀罗的浮雕，约公元 3 世纪。

〈1〉（参考 97，9－10）〈2〉（97，18－19）〈3〉（97，21－30）

〈5〉（99，17－20）〈6〉（99，24）

敦煌莫高窟的条状壁画（图 37）[2]与犍陀罗浮雕的场景顺序不同，是由左向右行进的。在画面最左边的水流中，人们依然可以辨认出

---

〔1〕*Mūlasarvāstivādin-Vinaya*, ed. Gnoli, Ⅱ, 96－100; tib.: vol. 42,95,3,5; analys. Panglung. 106; trad. Lalou M. "Trois récits du Dulva reconnus dans les peintures d' Ajaṇṭā". *Journal Asiatique*, 1925, 207: 333－337; chin.:《根本说一切有部毗奈耶破僧事》（T 1450）, ch. 15; ed. vol. ＸＸⅣ, 175a－176b; trad. *Chavannes*. Ⅳ: 122－128.《菩萨譬喻如意蔓草》（*Bodhisattvāvadānak- alpalatā*）是以《根本说一切有部毗奈耶》的本子为基础的诗歌体故事, Nr. 30; ed. Das. Ⅰ, 805－817; ed. Vaidya. Ⅰ: 211－214. 与《根本说一切有部毗奈耶》有关的诗歌体改写为僧伽斯那（Saṅghasena）的作品，汉译为《菩萨本缘经·鹿品》（T 153，7）, ch3.; ed. vol. Ⅲ, 66c－68b; 更有《佛说九色鹿经》（T 181）; ed. Ⅲ, 452b－453a 和 453b－454a（两个版本，但文句基本一致）。

〔2〕110 窟，左边墙壁；reprod. in: Pelliot P. *Les grottes de Touen-Houang* Ⅰ－Ⅵ. Paris: Paul Geuthner, 1920, 图版 189（左边）; Miklós P. *A Tunhuangi ezer Buddha barlangtemplomok*. Budapest: Magyar Helikon, 1959: 图版 4; Gray B. *Buddhist Cave Paintings at Tun-huang*. London: Faber and Faber, 1959: 图版 4（左边）; Fourcade F. *La Peinture Murale de Touen Houang*. Paris: Editions Cercle D' Art, 1962: 图版 16－19; Peng H. *The Art Treasures of Dunhuang*. Hongkong: Joint Publishing Co., 1981: 图 5－8。线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅱ, 17。

溺水者的一双脚,不过岸边的鹿没有保存下来(〈1〉)。和犍陀罗浮雕一样,下一个场景表现了鹿将此人从水中驮了上来(〈2〉),而后被救之人下跪致谢(〈3〉)。情节的发展把我们带到右半边的画面:告密者跪在王宫里,向与王后一起坐在宫殿里的国王告发鹿的栖身之处(〈4〉)。重回到左半边的画面,我们看到,与犍陀罗浮雕相应,鹿双腿盘曲地卧着(〈5〉)。向卧着的鹿报警的乌鸦,在画面中没有再现。继续向右,鹿站立着等待国王临近。骑着马的国王,后面跟着擎伞盖的、骑马的随从和步行的、指出鹿的方位的告密者。这一队人后面紧跟着一辆马车,由此大概可以断定,鹿被捕之后,将被带到宫里(〈6〉)。在告密者身上的古怪的白色斑点表明,此处画家是以该故事的另外一个版本为底本的。在一个以根本说一切有部本子为基础的汉译中,确实讲到,作为对告密行径的惩罚,告密者患了麻风。[1] 如果因此就认为该图的直接文献来

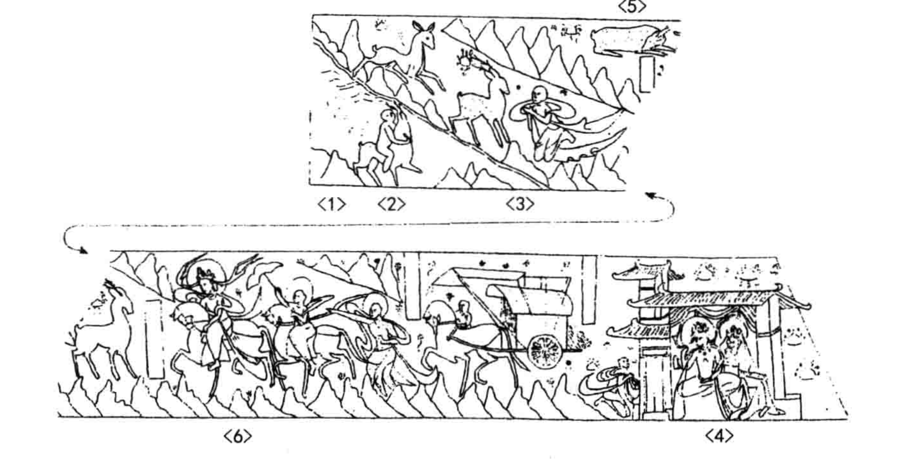


图 37 金鹿与告密者(T 152, 58; Ⅰ, 220-224);敦煌壁画,约公元 6 世纪。

〈1〉(220, 28-221, 5)〈2〉(221, 6-8)〈3〉(221, 11-23)

〈4〉(222, 11-17)〈5〉(222, 20)〈6〉(222, 24-223, 25)

---

〔1〕《六度集经 · 修凡鹿王本生》(T 152, 58), ch. 6; ed. vol. Ⅲ, 33a-b; trad. *Chavannes*, Ⅰ, 220-224。其实,《佛说九色鹿经》(T 181)也有这一情节——译者注。

源是中国本土的，其风格与表现形式也是完全带有东亚色彩的[1]，那么此处还是保留了场景顺序的印度法则——每个场景的时间顺序是服从于空间模式的：在丛林里发生的事件都位于左边，在宫殿里的则在右边表现。

153 现在我们再回到印度的领域，在阿旃陀的壁画中，我们发现两幅鹿王故事的图画。第一幅损毁严重，在第二窟主殿的右边墙壁上，(下文会讨论到的)比豆梨(Vidhura)故事的左边，由四幅从下至上的场景组成(图38)。[2] 最下面的画面展示了鹿在水中驮着一个人(〈1〉)，下一幅图里，我们第二次看到鹿，它正在救人(〈2〉)。告密者可能在最上面的画面里，那里展现了王宫的场景(〈3〉)。它下面的画面的细部很难看清；可能表现了国王与告密者在鹿的面前(〈4〉)。对这个垂直的场景顺序——和之前所谈到的两个带状画面一样，其排列并非遵循时间法则。

第二幅图在阿旃陀的第17窟，在主殿前的外墙的左边，及左面边窗的上下(图39)。[3] 可惜，壁画在窗户的上、下方完全被破坏，以至

---

〔1〕关于东亚绘画的"连续的"表现方式，参见Seckel. *Die Dimension der Zeit in der Kunst Ostasiens*：81－88，故事插图中的空间—时间连续(Raum-Zeit-Kontinuum in der erzählend-illustrativen Malerei)。

〔2〕由奥登堡(Oldenburg S. F. "Notes on Buddhist Art", Transl. from the Russian by L. Wiener. *Journal of the American Oriental Society*, 1897, 18：196)所辨识。由于保存状况不佳，雅茨达尼(Yazdani. Pt. 2. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ－Ⅳ：36，注1)没有再现该图，作了如下的描述："继续前行至右边，在右边走廊的墙壁上，第一扇小室的门边，曾经描绘了《鹿王本生》(*Ruru Jātaka*, Cowell, iv. 161)，现在几乎被抹除了，我们只能看见少数壁画的碎片粘在墙上。在壁画的下部，一个带斑点的鹿驮着一个失去知觉的人，脑袋垂在一边。上面一点的地方，这头斑点鹿再次出现，在顶部是一个王子(菩萨)"(sic!)"在他面前，一个皮肤白皙的女人(Khemā王后，汉译作"和致夫人"或许与之对应——译者注)正跪着。一个皮肤黝黑的头部也被画了出来，但是除了仅有的这几个人物，一切被破坏了。"

〔3〕由拉露(Lalou. *Trois récits du Dulva reconnus dans les peintures d'Ajaṇṭā*：334f.)辨识。Reprod. in：Griffiths. *The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta*：图版83；Herringham C. J. *Ajanta Frescoes, Being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves at Ajanta* Ⅰ. Ⅱ. London：Oxford University Press, 1915：图版8(5－8)；Yazdani. Pt. 4. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ－Ⅳ：图版50c、68a(4)、68b(8)、68c(5－7)；Singh. *The Cave Painting of Ajanta*：图版57(8)。线描见Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 100－101；Ⅲ，图版XⅦ, 22, 3。

152

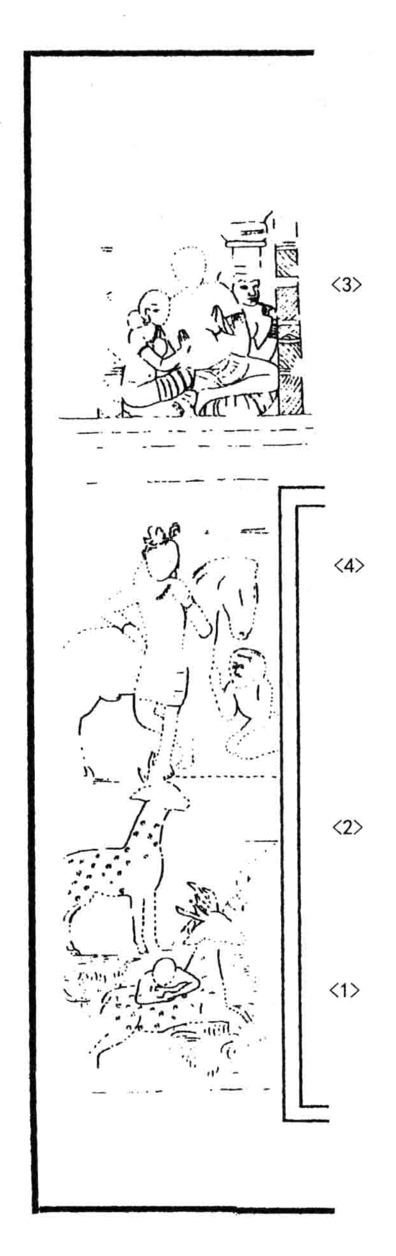


图 38　金鹿与告密者[《本生鬘》(*Jātakamālā*) 167 – 175];阿旃陀壁画，约公元 5 世纪。

〈1〉(168，12 – 13)〈2〉(168，20 – 169,20)

〈3〉(170，2 – 9?)〈4〉(171，9 – 11?)

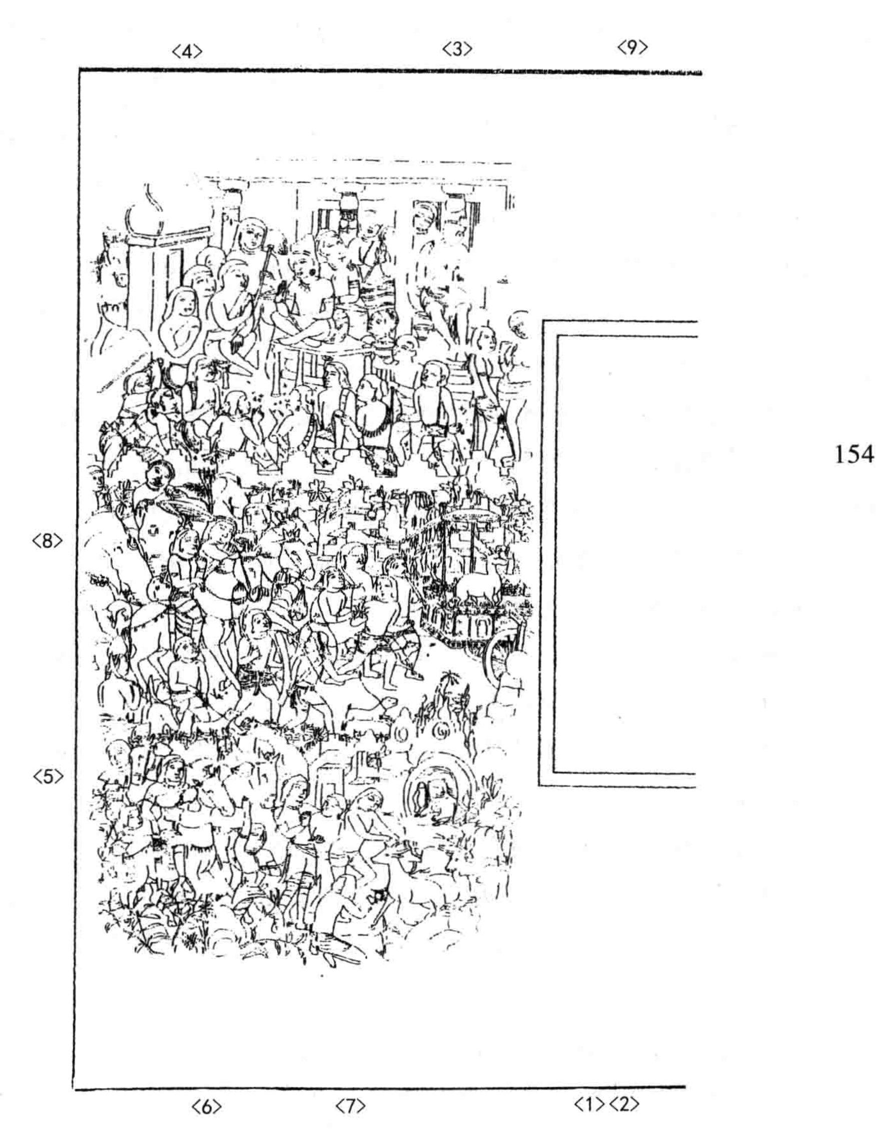


图 39　金鹿与告密者［《本生鬘》（*Jātakamālā*）167 – 175］；**阿旃陀壁画，约公元 5 世纪。**

〈1〉（168，12 – 13?）〈2〉（168，20 – 169，20）〈3〉（170，2 – 9）〈4〉（171，2 – 4）〈5〉（171，6 – 7）〈6〉（171，7 – 9）〈7〉（171，9 – 173，3）〈8〉（174，1 – 2）〈9〉（174，3 – 175，6）

于在窗下的开头两个场景——或许是救溺水者(〈1〉)和紧接着的与鹿的交谈(〈2〉)不复存在。接下来的场景在王宫里发生,在窗户的上方。残存的地方,我们可以辨认出国王的形象,他或许与王后交谈。在圣勇的诗歌体故事《本生鬘》[1]提到王后做了个梦,梦见一头美丽的金鹿在王宫里布道;她要国王让梦成真(〈3〉)。国王于是让人到处搜寻这样的一头鹿,他努力的结果展现在左上方的画面里:国王被宫人围绕,坐在王座上,与一个人交谈,他曾经为鹿所救,但此时将鹿出卖了(〈4〉)。左下方国王与随从骑着马进入了丛林(〈5〉),在右边他第二次出现:他携着弓箭徒步走进密林,那里栖息着那头金鹿(〈6〉)。告密者向国王指引了道路,现在想抓住平静地站立着的鹿的双角,然而,由于他背信

155 弃义,他的双手断落在地。[2] 国王,背景处站着一名随从,惊奇地看到此情景,并问到了事情的原委(〈7〉)。他让鹿登上华车,他自己和随从跟在后面(〈8〉),把鹿带回了宫殿,在一个不复存在的画面中,它向国王和宫人开示德行(〈9〉)。画家巧妙地利用了建筑的实际情况,将场景分布在窗户周围,窗户上方是发生在宫廷的事件,下方是在丛林里的事件;窗户左边安排了丛林和宫殿之间的中间地带,国王和随从正好经过那里。

那些故事,具有在两座王城之间发生的情节,大部分在三个空间单元里表现:两个王宫和作为中间地带的森林或山区。[3] 这里作为例子,我们将举智者比豆梨的故事,其最古老的文本仍然在《本生经》的

---

[1]参见本页注2。

[2]不仅拉露,而且福歇(Foucher. "Lettre d' Ajaṇṭā". *Journal Asiatique*, 1921: 216 = "Preliminary Report on the Interpretation of the Paintings and Sculptures of Ajanta". *Journal of the Hyderabad Archaeological Society*, 1919—1920, 5: 71f.)都忽视了这一点:丢失手的情节不止在根本说一切有部,而且在《本生鬘》的本子里都是存在的。因为在根本说一切有部本子里有乌鸦一角,而在该图里却未曾见到,所以可以推测,并非那个本子,而是圣勇的《本生鬘》(*Jātakamālā Nr.* 26, ed. 167 - 175; transl. 234 - 244)是壁画所依的文献。

[3]这样的方式,在阿旃陀的绘画中有以下的故事:Sutasoma, Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 251ff., Ⅲ, 图版 XⅥ,14,3, XⅡ, 26,3; Kalyāṇakārin, ibid., Ⅰ, 189ff, Ⅲ, 图版 Ⅰ,3,2; Sudhana, ibid., Ⅰ, 182ff., Ⅲ, 图版 Ⅰ,2,1; Śibi, ibid., Ⅰ, 233ff., Ⅲ, 图版 XⅡ,22,2; Campaka, ibid., 282ff., Ⅲ, 图版 Ⅰ,5,2; Nanda, ibid., Ⅰ, 415ff., Ⅲ, 图版 XⅥ,17,1。

偈颂部分中[1]，其最古的图像也同样在巴尔胡特(图 40)。[2] 这个故事在一个浮雕柱上，由 8 个场景构成，始于龙(Nāga)的栖息之处。龙是半神的蛇类，艺术家用头上戴着蛇头的人形来表现。根据这个故事，龙后想要俱卢(Kuru)王的御前大臣智者比豆梨的心。她的女儿自称愿意帮助母亲满足心愿，因此出门到了山林里，在半神中间寻找夫婿。在最上方的第一个画面，我们看到了她寻找的结果：财神俱比罗(Kubera)的随从，一个夜叉(Yakṣa)——一个半神，来追求龙公主(〈1〉)。下面的一个画面里，夜叉进入了龙宫，想在龙王跟前与龙女牵手(〈2〉)。在故事接下来的片段中——在浮雕里未被表现出来，龙王将女儿许给夜叉，但有一条件：得将智者比豆梨的心带来。夜叉骑着他的飞马先去了他的主人俱比罗那里，而后到了一座山上，从那里 他取得了一块魔法宝石，可以在里面显现世上一切地方。带着这块宝石，他飞到了俱卢王国。接下来右下角的场景展现了夜叉在俱卢王的宫廷里，与(在浮雕里不复存在的)国王赌博，夜叉的身后站着他的马(〈3〉)。他将魔法宝石作为赌注，赌的是比豆梨。由于国王输了赌博，比豆梨——在画面左边从门里出来，听候夜叉的处置(〈4〉)。上方的场景里，夜叉带着比豆梨飞行，后者抓住了马尾巴(〈5〉)。在右上方的山上，夜叉要把比豆梨的脑袋冲下扔去(〈6〉)；

157

[1] *Jātaka Nr.* 545; ed. Ⅵ, 255 - 329; transl. vol. Ⅵ, 126 - 156; übers. Ⅵ, 316 - 389. 关于内容，见 Lüders. "Das Vidhurapaṇḍitajātaka". *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 1945—1949, 99: 103 - 130; = ders. *Kleine Schriften*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973: 36 - 63; Alsdorf. "Das Jātaka vom weisen Vidhura". *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd-und Ostasiens*, 1971, 15: 23 - 56; Parimoo R. *Vidhura Pandita Jātaka-from Bharhut to Ajanta, A Study of Narrative, Semiological and Stylistic Aspects*. Parimoo R., Kannal D., Panikkar S., Poduval J., Sharma I. (ed.) *The Art of Ajanta, New Perspectives*, 2. New Delhi: Books & Books, 1991: 315 - 341; = *Akṣayanīvī, Essays Presented to Dr. Debala Mitra*. Delhi, India: Sri Satguru Publ. 1991: 177 - 189; Gönc Moacanin K. Epic vs. "Buddhist Literature: the case of Vidhurapaṇḍita-jātaka, Parallels and Comparisons". *Proceedings of the Third Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas*, 2009: 373 - 398。

[2] Cunningham. *The Stūpa of Bharhut*: 图版 18, 1 - 3; Bachhofer. *Die Frühindische Plastik* Ⅰ: 图版 24; Barua. *Barhut*: 图版 91 (136); Coomaraswamy. *La sculpture du Bharhut*: 图版 14、35。线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅱ, 33。关于诠释，参见 Lüders. *Bharhut Inscriptions*: 146。

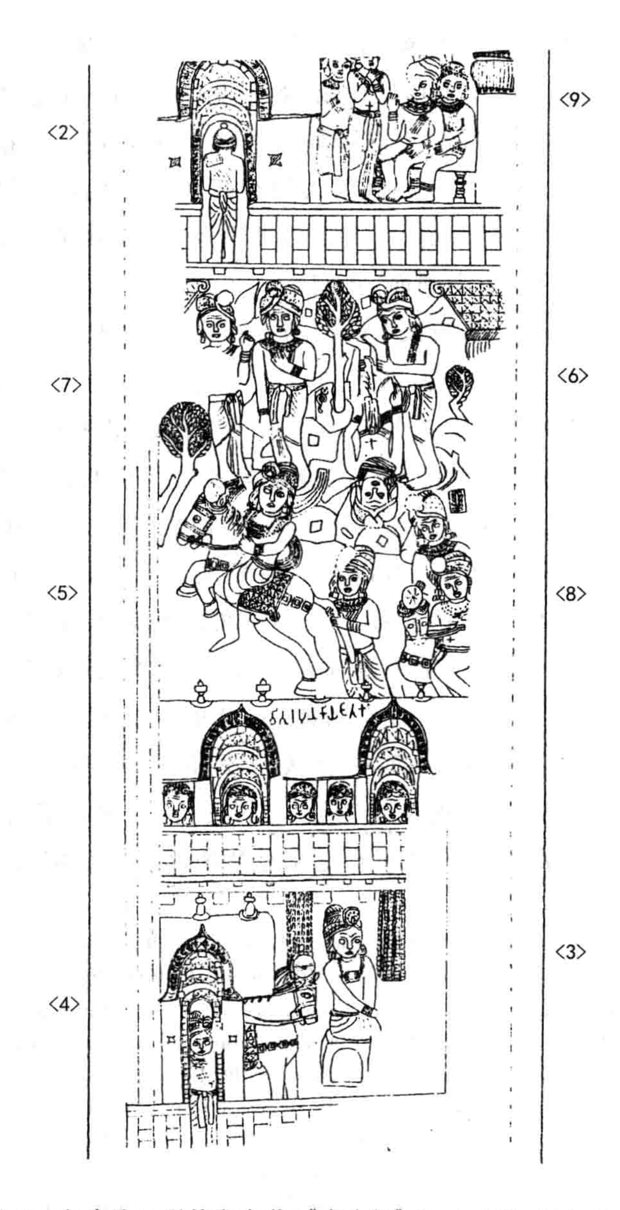


图 40　智者比豆梨的龙宫游(《本生经》*Jātaka* 545，*Gāthā* 1－312)；巴尔胡特的浮雕，约公元前 2 世纪。

〈1〉(8)〈2〉(10)〈3〉(91－92)〈4〉(172)〈5〉(196)
〈6〉(208)〈7〉(220－237)〈8〉(238)〈9〉(239－289)

然而在左边的场景里，他教育夜叉，龙后要他的心，不应该理解为非杀死他不可，而是龙后要他的智慧(〈7〉)。于是，夜叉让比豆梨坐在他身后，一起上马飞到龙宫(〈8〉)。最后一个场景展现了两人来到龙宫，受到了龙王夫妇的欢迎(〈9〉)。

在垂直的画面载体里，场景也与其时间顺序无关，分布在不同的情节空间里：上方分布在龙宫和接下来的山区里，中间分布在两所宫殿之间的山景中，下方在俱卢王的宫殿区域。

在一块马德拉斯(Madras)所藏的阿摩罗伐底大塔的横栏板浮雕上(图 41)[1]，我们发现同样的空间布局转换成了水平方向，即便场景的选取和构成在此与前有别。在龙宫上方，仍然是龙女觅婿构成了左边的第一个场景(〈1〉)。在她的右边，人们看到骑在飞马上的夜叉，将要飞离(〈2〉)。这里的夜叉和所有的地方一样，他出现时，总是被飞翔的守护神所围绕。右边我们再次看到了他(〈3〉)，第三次是在糖帽子(Zuckerhut，一种浇制成圆锥形的糖块——译者注)形状的山前面，从中他得到了那块魔法宝石(〈4〉)。在这座山后面，他飞下至俱卢王宫(〈5〉)。在一个宽阔的宫殿场景里，在其中心一位国王高坐在王座上，在他(此处没有表现出来的)赌博之后，智者比豆梨与国王和宫人们告别(〈6〉)。右边宫殿之外，比豆梨抓住马尾巴，与夜叉飞一起飞离(〈7〉)。宫殿左边，在山区，夜叉和比豆梨第二次出现(〈8〉)，在边上的场景夜叉倒提比豆梨，要把他扔下悬崖(〈9〉)。比豆梨向他解释了龙后的真实意图(〈10〉)。于是两人飞到龙宫，在那里我们两次看到比豆梨：首先，他坐在高凳上进行开示(〈11〉)，而

[1] Burgess. “The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta”. Ebd., 1887, NS. 1：图版 22，图 1、2；Sivaramamurti. *Amaravati sculptures in the Madras Government Museum*：Ⅲ, B, 23. 线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅱ, 33。

图 41　智者比豆梨的龙宫游（《本生经》*Jātaka* 545，*Gāthā* 1－312）；阿摩罗伐底的浮雕，约公元前 2 世纪。

〈1〉（8）〈2〉（23）〈3〉（35）〈4〉（38）〈5〉（40）〈6〉（173－179）〈7〉（196）〈8〉（196）〈9〉（208）〈10〉（220－237）〈11〉（239－289）〈12〉（290）〈13〉（294）

后，龙王夫妇庄重地同他和夜叉告别(〈12〉)。[1]在宫殿之外，夜叉与比豆梨骑在马背上，飞向俱卢宫殿，龙王双手合十，充满敬意地站立在宫门边(〈13〉)。

此处场景的顺序也在三个区域——龙宫、山区和俱卢宫，以这样的方式排列：情节首先在画面的上半部从左向右，从龙宫向俱卢宫行进，然后在画面的下半部从俱卢宫回到龙宫；只有在结尾时，由于故事的发展，该方向模式被向着俱卢宫的反向运动所打破。

在阿旃陀第二窟的主殿右边墙壁上的一幅大面积的壁画(图42)[2]构成了第三个比豆梨故事完整的图像表现。因为画家所依的直接文献已经不存，[3]并且画家的创作重心在再现模式化的宫殿场景中，而非在展现标志性的细节上，所以一些场景的辨识不能完全确定。

---

〔1〕湿婆罗摩穆尔提(Sivaramamurti. *Amaravati sculptures in the Madras Government Museum*: 237)将此场景另行解释为："很明显，此处表现了那四位国王向班智达比图醯请教了与各自功德有关的疑问之后，同班智达比图醯(Vidhurapandita，即智者比图醯——译者注)告别。"正如吕德斯(Lüders. *Das Vidhurapaṇḍitajātaka*: 104 = *Kleine Schriften*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973: 37)所指出的，这种诠释早已站不住脚，因为这个四位国王的片段是后来才放到原先的《本生经》之后的。

〔2〕由福歇(Foucher. *Lettre d' Ajaṇṭā*: 208 = "Preliminary Report on the Interpretation of the Paintings and Sculptures of Ajanta". *Journal of the Hyderabad Archaeological Society*: 60)辨识；reprod. in: Griffiths. *The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta*: 图版33；Herringham. *Ajanta Frescoes, Being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves at Ajanta*: 图版40a；Pratinidhi. *Ajanta, A Handbook of Ajanta Caves Descriptive of the Paintings and Sculpture Therein*: 图版43；Yazdani. Pt. 2. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ－Ⅳ: 图版35、36a、36b、37－40、41a、41b，文本35－41；Singh. *The Cave Painting of Ajanta*: 图版37、39－42；Ghosh. *Ajanta Murals, An Album of eighty-five Reproductions in Colour* Ⅰ－Ⅳ: 图版53、54；Takata. *Ajanta, Photographs by M. Taeda*: 图版115－120；Plaeschke. *Indische Felsentempel und Höhlenklöster, Ajaṇṭā und Elūrā*. Leipzig: Köhler & Amelang, 1982: 图版21－23、36；Auboyer. *Buddha, Der Weg der Erleuchtung*: 图版96。线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings, 1: Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 166－168; Ⅲ, 图版Ⅱ, 10, 2。

〔3〕比豆梨故事在汉文中有两个版本，即，《菩萨本行经》(T 155), ch. 3; ed. Vol. Ⅲ, 122a－124a; trad. Chavannes, Ⅲ 122；《杂宝藏经·辅相闻法离欲缘》(T 203, 98), ch. 8; ed. Vol. Ⅳ, 487c－488a; trad. Chavannes, Ⅲ, 100. 这两个本子还是不能被视为壁画的文学底本，因为它们都没有龙女选婿这一片段。

160

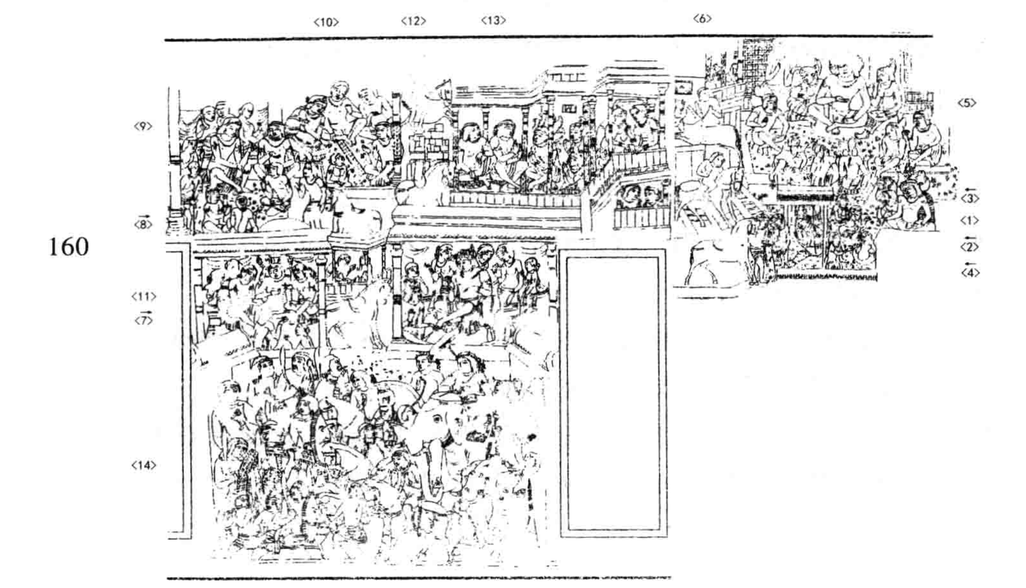


图 42　智者比豆梨的龙宫游（参考《本生经》*Jātaka* 545，*Gāthā* 1－312）；阿旃陀壁画，约公元 5 世纪。

〈1〉（4－6）〈2〉（7）〈3〉（**参考** 7－8）〈4〉（8－9）〈5〉（11－20）〈6〉（23）〈7〉（24－32）〈8〉（41）〈9〉（42－47）〈10〉（91－92）〈11〉173－179）〈12〉（238）〈13〉（239－303）〈14〉（303－312）

该图像仍然始于龙宫，占据了右半边的画面。[1] 第一个场景展示了在龙宫里的谈话，龙王告诉女儿，其母想要比豆梨的心，恳请女儿帮忙（〈1〉）。左边，龙女坐在秋千上（〈2〉），——荡秋千在印度直到如今还是众所周知的觅夫信号。夜叉骑着飞马，从左上方下来（〈3〉），在下面的画面里，他下了马，准备与龙女交谈（〈4〉）。右上方，在龙宫会谈的场景里，龙王答应，如果能带来比豆梨的心，他会将女儿许配给他（〈5〉）。左边，夜叉飞离龙宫（〈6〉）；他首先到了他主人俱比罗的宫

---

[1] 下面室门右边所表现的场景不属于比豆梨故事，而属于右边紧接着的富楼那（Pūrṇa）故事（*Divyāvadāna* 24－25）；参见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*，1：*Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*，Ⅰ，444ff.。

殿——在左半边的画面中(〈7〉)。而后,我们看到他和马在俱卢王的宫殿前(〈8〉)。在接下来的场景里,他被允许进入,并陈述了他的请求(〈9〉),于是我们在右边看到夜叉与国王进行骰子游戏(〈10〉)。在下方的一个宫殿的房间里,比豆梨答应国王,跟夜叉走(〈11〉)。上方,在左边的俱卢王宫和右边的龙宫之间的狭窄的中间地带,显现了夜叉带着比豆梨所途经的山区(〈12〉)。右边在龙宫里,比豆梨向龙王夫妇和龙女开示有关智慧的教义(〈13〉)。回到俱卢国之后,为表达敬意,国王为比豆梨举办了一个节庆,在画面左边的下半部,画家用一个带有象、马、步兵、乐师的庞大的游行队伍来表现(〈14〉)。[1] 阿摩罗伐底那样一目了然的场景顺序的方向模式,在该画面中无法辨认。艺术家只是试图,用夜叉的马的运动方向来暗示情节的发展方向。

161

在绘制寺窟墙面时,为艺术家提供了足够的空间,可以表现篇幅巨大的故事,其中大量的场景在各个情节空间中发生。作为这样大尺幅绘画的例子,应该研究师子胤(Siṃhala)的故事,它的图像占据了阿旃陀第 17 窟主殿的整堵右边墙(图 43)。[2] 该图的文学底本依然是《根

---

[1]雅茨达尼(Yazdani. Pt. 2. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ - Ⅳ: 45 - 49)认为,该场景与比豆梨前往龙宫有关,与文献所传的比豆梨抓住马尾巴被夜叉带着飞行相反:"后面的场景应该只是显示了艺术家与故事原本的相异之处,或者可能是比豆梨班智达前往龙宫的一个晚期文本,因为财胜(Dhanañjaya)王应该不乐意让他尊敬的辅相独自离开,应该派遣了一大队护卫人马,来保护他不受龙王的威胁。"这样的诠释不可能成立,因为在上面的图画〈12〉里,飞向龙宫的飞马已经存在。不过,雅茨达尼对此的解释是:"国王的卫队只陪同他们到一定的地方,而后不那奇(Pūrṇaka,夜叉名——译者注)把辅相载到自己的马上。"人们不禁要问,雅茨达尼所假设的卫队究竟有何意义。

[2]Griffiths. *The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta*: 图版 67 - 79 及图 75; Herringham. *Ajanta Frescoes, Being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves at Ajanta*: 图版 17 (19); Yazdani. Pt. 4. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ - Ⅳ: 图版 50 - 65; 文本 82 - 82。由福歇(Foucher. *Lettre d' Ajaṇṭā*: 212 = "Preliminary Report on the Interpretation of the Paintings and Sculptures of Ajanta". *Journal of the Hyderabad Archaeological Society*: 66f.)辨识。线描见 Schllingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅰ, 269 - 74; Ⅲ, 图版 XⅦ, 29, 1; Fukuyama Y. *The Siṃhala Avadāna at Ajanta Cave 17, Reexamination of Interpretation and Characteristics of the Narrative Expression*. Kokka, 2005, No. 1316。

本说一切有部毘奈耶》。[1] 在那里所传的本子是一个有各种元素组合而成的故事，这些元素在其他的佛教文学作品中也可找到。起初这个故事讲的是一队遭受海难的商人，他们漂泊到一个海岛，那里住着吃人

162 的魔女，后来他们为一匹天马[2]所救。根据该故事在《本生经》偈颂部分[3]的最早形式，有一部分商人被天马所救，而其他人抵制不住魔女的诱惑，被她们吞噬了。[4] 根据其他的传本，所有的商人被救[5]，或者所有的商人都被魔女吞噬，只有商队的首领除外，他骑在马背上回到了家乡。[6] 随着故事的演变发展，这位带领商队的大商主被赋予了越来越重要的意义。在所有的本子里[7]，他发现了这些可爱的女人实际上是吃人的魔女，并告知了脱险的办法：他在晚上探路时发现一个铁围城，里面是过去遭海难的船员被魔女关着当活生生的肉食储备；被囚的人们告诉他飞马之事。

---

[1] *Mūlasarvāstivādin-Vinaya*; tib. 和 analys. Panglung, 174. Chin.《根本说一切有部毘奈耶》(T 1442), ch. 47 - 48; ed. XXIII, 887 - 891; analys. Huber E. "Études de littérature bouddhique". "Bulletin de l' Ecole Française d' Extreme-Orient", 1906, 6: 22ff.。部分重回的梵本在《天譬喻经》(*Divyāvadāna*), Nr. 36, 523 - 528; 关于文本，参见 Hartmann J. U. *Endangered by Man-eating Witches, A Fragment of the Si halāvadāna from the Turfan Finds: Paper in Honour of Prof. Dr. Ji Xianlin on the Occasion of his 80th Birthday*. Nanchang Shi: Jiangxi ren min chu ban she, 1991: 563 - 575。

[2] 正如施蒂腾克罗恩(Stietencron. *Gaṅgā und Yamunā, Zur symbolischen Bedeutung der Flußgöttinnen an den indischen Tempeln*: 9)所指出的，天马传说属于民间的夜叉崇拜范畴；亦参见 Goloubew. "Le cheval Balāha". *Bulletin de l' Ecole Française d' Extreme-Orient*, 1928, 27 和 Meech-Pekarik J. "The Flying White Horse, Transmission of the Valāhassa Jātaka Imagery from India to Japan". *Artibus Asiae*, 1982, 43:111 - 128。

[3] *Jātaka Nr.* 196; ed. II, 127 - 130; transl. II, 89 - 91; übers. II, 149 - 153 (übers. Lüders E. *Buddhistische Märchen aus dem alten Indien*. Düsseldorf-Köln: Diederichs, 1961: 31 - 34)。

[4]《根本说一切有部毘奈耶》中，有一个(只存于藏译和汉译的)《本生经》梵文本也是如此，analys. Panglung. 45; 另有在《大事》(*Mahāvastu*), III, 67 - 76; transl. III, 71 - 80。

[5]《六度集经·长者本生》(T 152, 37), ch, 4; ed. vol. III, 19c - 20b; trad. Chavannes. I, 122 - 126;《六度集经·駈耶马王本生》(T 152, 59), ch. 4; ed. vol. III, 33b - c; trad. Chavannes. I, 224 - 226.《佛本行集经·五百比丘因缘品》(T 190, 50), ch. 49; ed. vol. III, 879a - 882b; transl. Beal: 332 - 340(这个本子的其他内容与《大事》*Mahāvastu* III, 67 - 76 接近)。

[6] 除《根本说一切有部毘奈耶》之外，还有 *Mahāvastu*, III, 286 - 299; transl. III, 274 - 286; 另外还有 *Kāraṇḍavyūha*, 284 - 288, *Guṇakāraṇḍavyūha*, 16 及 transl. Wenzel H. "A Jātaka-Tale from the Tibetan". *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1888, NS. 20: 504 - 509。

[7] *Jātaka Nr.* 196(散文体)和 *Mahāvastu* III, 286 - 299 除外。

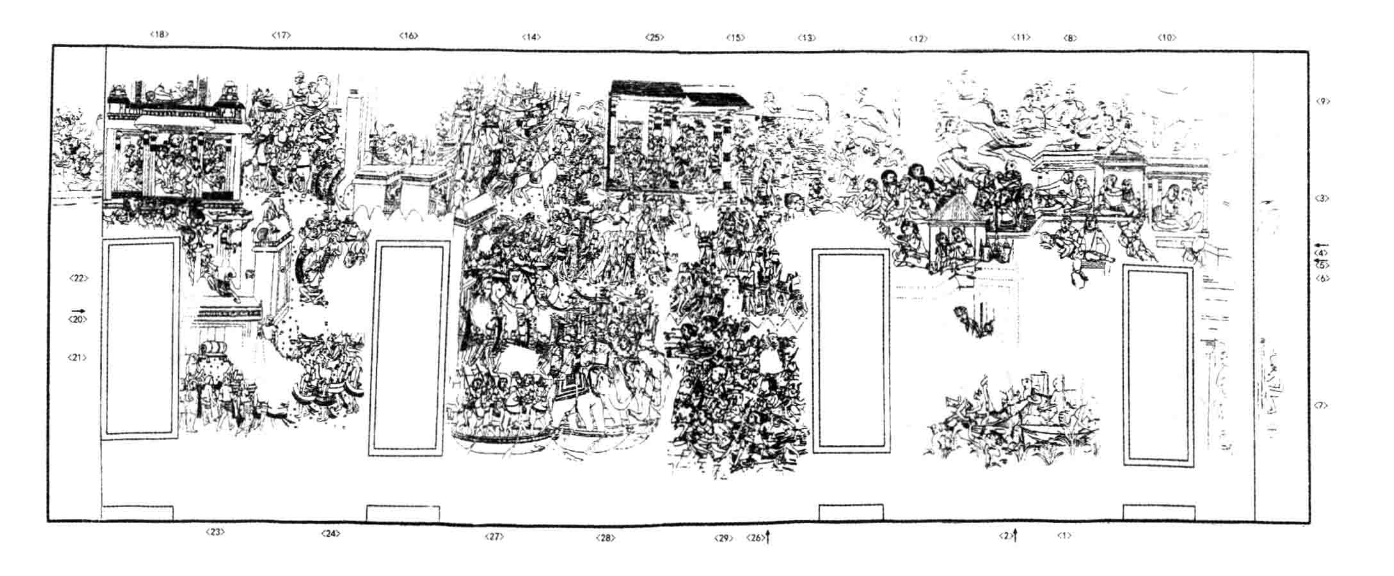


图 43　商主师子胤的经历(《根本说一切有部毘奈耶》;Tib. Bd. 43, 207, 2, 4 - 211, 4, 8 及《天譬喻经》523 - 528);阿旃陀壁画,约公元 5 世纪。

164 - 165

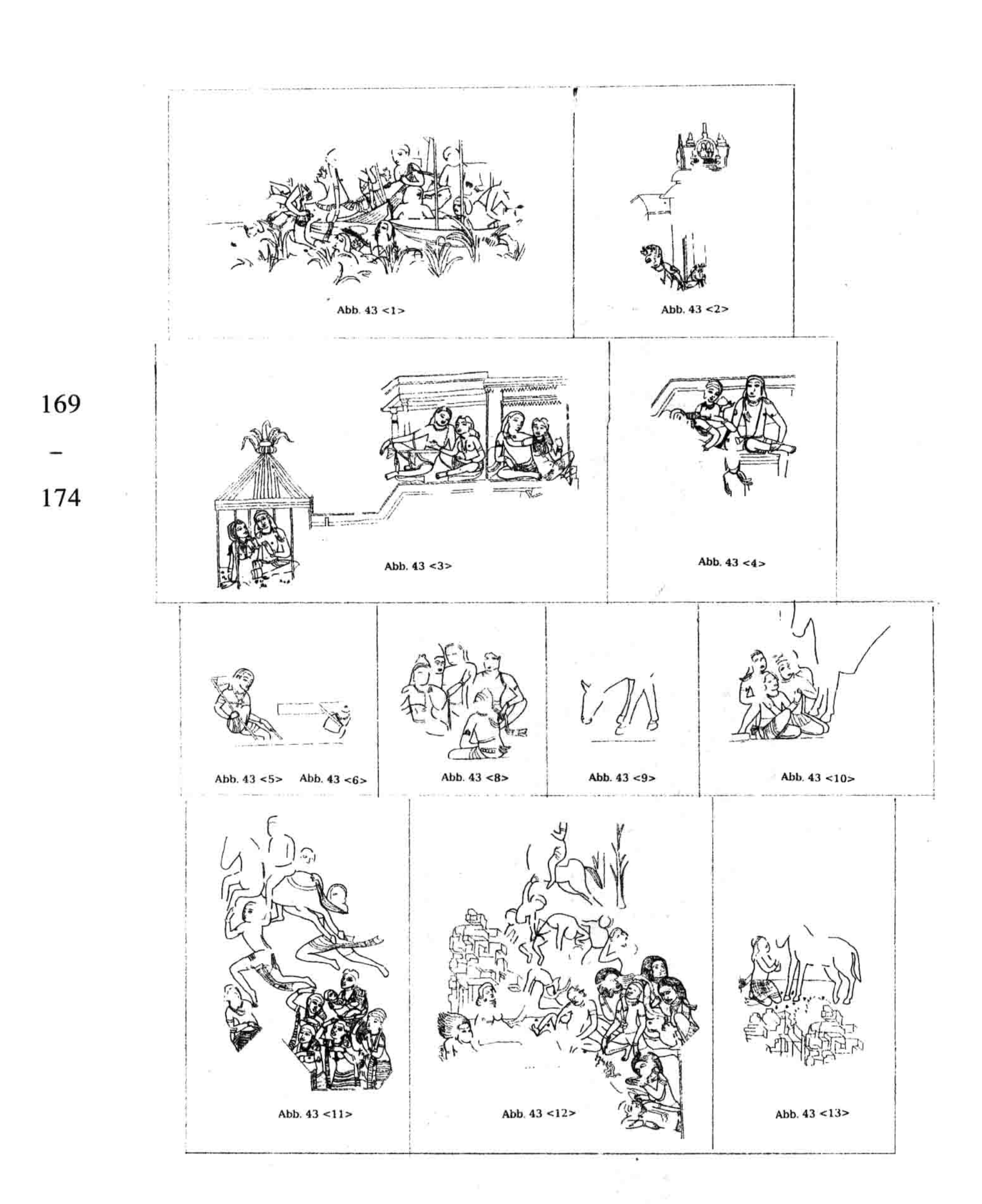

169
–
174
Abb. 43 <1>
Abb. 43 <2>
Abb. 43 <3>
Abb. 43 <4>
Abb. 43 <5>
Abb. 43 <6>
Abb. 43 <8>
Abb. 43 <9>
Abb. 43 <10>
Abb. 43 <11>
Abb. 43 <12>
Abb. 43 <13>

图 43 - 1

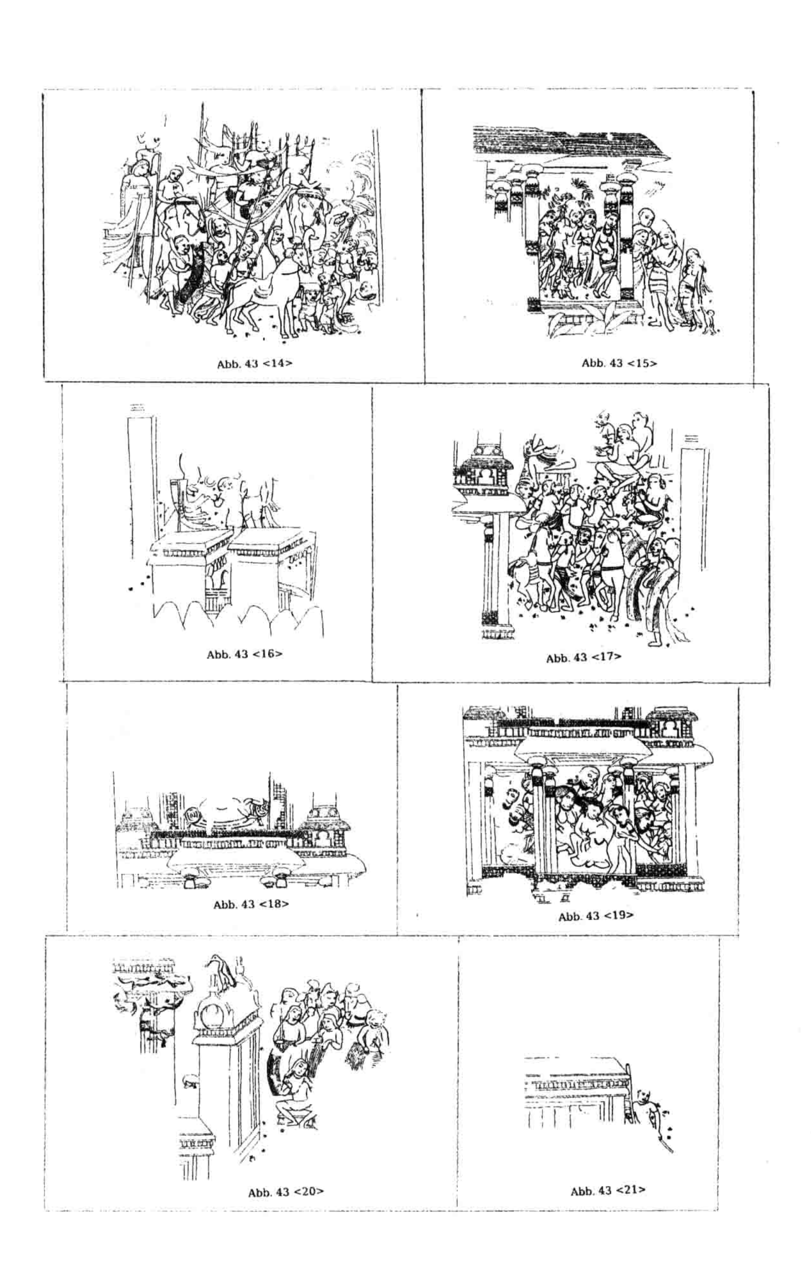

Abb. 43 <14>
Abb. 43 <15>
Abb. 43 <16>
Abb. 43 <17>
Abb. 43 <18>
Abb. 43 <19>
Abb. 43 <20>
Abb. 43 <21>

图 43－2

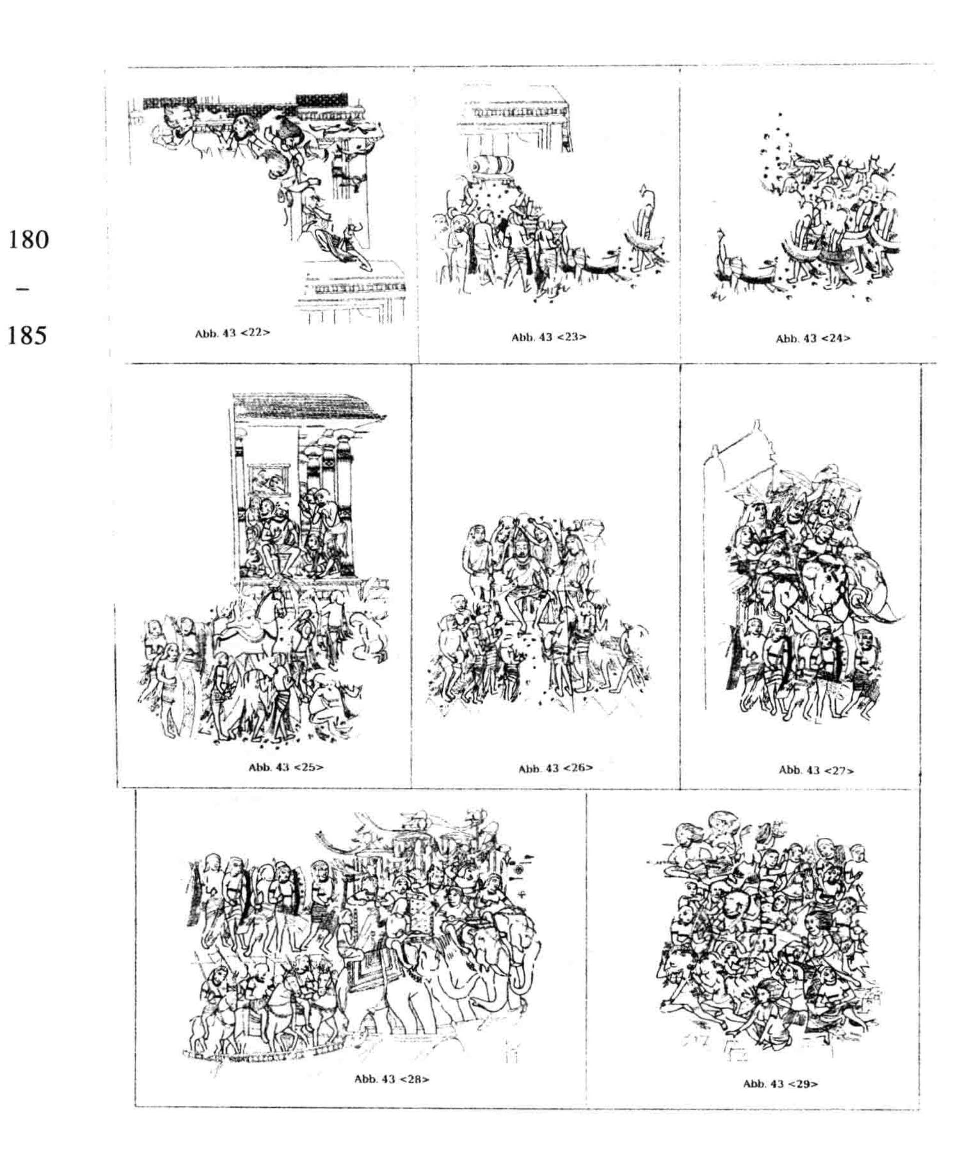

180
–
185
Abb. 43 <22>
Abb. 43 <23>
Abb. 43 <24>
Abb. 43 <25>
Abb. 43 <26>
Abb. 43 <27>
Abb. 43 <28>
Abb. 43 <29>

图 43 – 3

我们在一根加尔各答所藏的摩菟罗浮雕柱上发现了该片段的图像再现(图 44)。[1] 该画面下方的上半部表现了两对男女——魔女和商人的性爱场面(〈1〉)。画面的上方展示了一座塔,里面魔女囚禁了过去遭海难的商人;这座塔的右边,商主爬上了树,与被囚者交谈,来询问逃生的办法(〈2〉)。[2] 在中间的画面里,飞马载着商人们飞越大海,他们有的抱着马背,有的抱着马腿(〈3〉)。那些抵御不住魔女的引诱、从飞马上跳下来的商人,在画面最下面暗示着他们必将经受的恐怖命运:两个用巨大的头颅来描绘的魔女正把她们的旧情人吃掉了(〈4〉)。就在最下方的区域——魔女的住所,这里集合了两个场景,它们在空间上归属在一起,但时间上是分开的。

166

在晚近的本子里[3],这个故事还在继续编织:大商主能够自救之后——此外,这个本子里,不是靠飞马,而是用他的船,魔女们决定,把他也消灭。她们派了一个小魔女到他那里,虽然没有勾引到他,但是他的国王被她所迷惑。而后魔女带着她的伙伴,杀死了国王和他的宫人,于是这位商主被推选为国王。

根本说一切有部版本的作者把所有的这些故事元素都加工到了他的作品里去,并且还添加了一个片段:这位新选为国王的商主带着一支远征军,登上了魔女岛,赶走了魔女;这个片段,也许是源自一段虚拟的

---

〔1〕Bhutesar; 加尔各答印度博物馆, M. 15b; reprod. in: Vogel J. Ph. *The Mathura School of Sculpture: Annual Report of the Archaeological Survey India*. Calcutta: Gov. Print., 1909/1910: 图版 26c; Bachhofer. *Die Frühindische Plastik* Ⅰ: 图版 94, 图 2; Vogel. *Le Sculpture de Mathurā* (*Ars Asiatica* 15). Paris-Brüssel: Les Éditions G. van Oest, 1930: 图版 20, b; Bajpai K. D. "The Kusana Art of Mathura". *Mārg*, 1962, 15, 2: 图 17; Lee. *Ancient Sculpture from India*: 61, b; S. A. A. P. C. I-1080, Nr. 6, 40-44, 参见 Goloubew. *Le cheval Balāha*: 223-237. 线描见 Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings*, Ⅱ, 50。

〔2〕这个场景展示了,该图像不是以巴利文《本生经》,而是以《根本说一切有部毘奈耶》的传本为底本的(参见本书 88 页注〔4〕)。普利(Puri K. N. u. a. *Fünftausend Jahre Kunst aus Indien, Ausstellung-Katalog Essen*. Essen: Essen&Villa Hügel e. V., 1959: Kat. 108, 114)给出的场景诠释("右上方是一个商人,他和 500 个同伴遭遇海难,漂到一个岛上。城墙里美丽的女人向他们示意。")不能令人满意;正确的诠释可见 Goloubew. *Le cheval Balāha*, 236。

〔3〕*Mahāvastu*, Ⅲ, 286-299; transl. Ⅲ, 274-286。

历史记载：印度王子毗阇耶(*Vijaya*)[1]占领了魔女居住的锡兰岛。

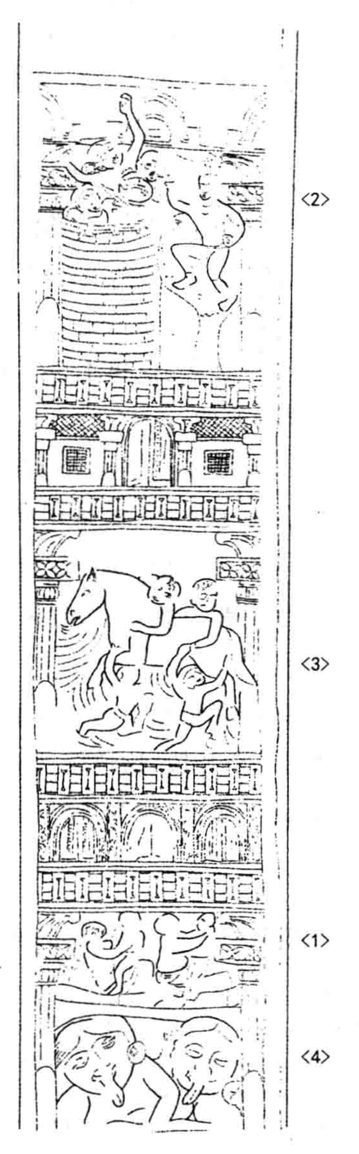


图 44　商人们在魔女岛(《根本说一切有部毘奈耶》;Tib. Bd. 41, 208, 2, 6－210, 13)**;摩菟罗浮雕,约公元 2 世纪。**

---

〔1〕*Mahāvamsa*, Ⅵ, 47－Ⅶ, 74; ed. 60－69; transl. 54－61。

可惜的是，这幅阿旃陀壁画所依据的根本说一切有部本子的梵语本只部分地在较晚的传说故事集——《天譬喻经》[1]里流传下来；中心部分只存于藏译和汉译中。[2] 该图场景中的很多地方都被错误地诠释。[3] 与前述之比豆梨故事不同，这里绘画幸运地紧跟文学底本，使得这个问题的细节研究成为可能：一个篇幅巨大的文学素材是以何种方式溶解到图像表现的各个场景中去的。为了能解答这个问题，我们将提供一个尽可能忠实原文的文本翻译[4]，并配上阿旃陀第17窟壁画的相应场景：

167

[佛说：]过去，比丘啊，在师子劫（Siṃhakalpa）之地，一位名为师子顶（Siṃhakesarin）的国王统治着一个国家，富有、繁荣，和平、慷慨，住着很多人，等等，直到：他以公正统治国家。同一时期，在师子劫有一位大商主，名叫师子（Siṃhaka），多财且富有、财源广进且乐善好施，拥有增长的财富，等等[5]，直到：他把一位女子娶回了家。她有了身孕。她没有听到一句不悦之语，直到她爱情的果实成熟了。八九个月之后，便得分娩。产下的男婴体貌端正、见者欢喜，可爱、漂亮、金色的皮肤如伞盖，双臂修长，额头宽阔，嗓音清澈，双眉合拢，高鼻，肢体圆满。3周——21天之后，举行了新生儿的生日庆典，并为之起名：这个男孩应该取个什么名字？亲属们说："这个男孩是商主师子的儿子，因此他应该叫师子胤。"于是他就定名为师子胤。这个男孩师子胤由8位保姆养育，等等，直到：他掌握、学习了8种知识，有教养、机敏。其父让人为

[1] *Divyāvadāna Nr.* 36；ed. 523－528.

[2]见本书88页注[1]。在梵语中，中心部分以提示的方式被省略了：全本请参阅《魔女经》（*vistareṇa Rākṣasīsūtraṃ sarvaṃ vādyam*）。

[3]雅茨达尼（Yazdani. Pt. 4. *Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes* Ⅰ－Ⅳ：82f.）宣称，阿旃陀壁画和《天譬喻经》里的本子有出入，因为飞马就商人的片段取自《本生经》Nr. 196。由于不懂梵语，雅茨达尼只是依照了唐德卡（R. N. Dandekar）的《天譬喻经》故事内容简介。从中无法看到，天马片段自然也属于《天譬喻经》所依的《根本说一切有部毗奈耶》。基于对这个本子的认识，雅茨达尼（84ff.）在相关场景里作了很多错误的诠释。

[4]关于藏译和汉译，以及一个中亚的梵语残片中所保存的该故事的中心部分，参见Hartmann. *Endangered by Man-eating Witches, A Fragment of the Siṃhalāvadāna from the Turfan Finds*。

[5]抄写者将套话简略了。

他造了3座寝殿，分别用于冬、夏和雨季；每殿有3间房：奢华的、中等的、简朴的。有一天，他对父亲说："父亲，请你同意，我要出海。"父亲回答道："我儿，我的财产是如此之多，以至于我的收入似乎仍然没有减少、萎缩或者消耗，如果你要消耗我的宝石，就像人们消耗芝麻、米、豆子和其他的谷物一样。因此，你玩耍、娱乐、享受，只要我还活着；我去世之后，你再去经营。"然而他一再说道："父亲，请你同意，我要出海。"此时，父亲理解了他的倔强，并说："我儿，你去，但是你要忍受危险和恐惧。"他在都城师子劫中普告大众："尊敬的商人们，不论师子劫本地的，还是外乡来的，望能知晓此事：商主师子胤将要出海。你们当中谁能够同商主师子胤一道参加这趟关税和运费全免的航行，他就可以把将要海运的货物带来。"于是500商人带来了海运的货物。他自己向其父母、仆人、朋友、亲属和亲戚告别，通过计算太阳日、太阴日和刹那，确保了运气、快乐和幸福（根据汉译本，即选定了良辰吉日——译者注），把无数的要海运的货物装上了车子和担子，筐子和袋子，骆驼、牛和驴，而后与500商人出发了。他按照计划，行经了村庄、城市、集市、乡间和国都，检视了这些商业城市之后，来到了海岸。以[1]500金钱的价格，他租了一艘船，雇了5类人，即，厨子、船上清洁工、船长、渔夫和舵手，让人鸣钟3次，而后入海。[2]

商人们认真考虑和思量过海上的危险，针对紧急情况准备好漂救生工具，这应是合适的。有的带了棉花木做的板，有的带了羊毛垫子，

〔1〕此处开始的部分只存于藏译和汉译中。

〔2〕译本所依的梵文与《百喻经》(*Avadānaśataka*)200字句一一对应：Sa pañcabhiḥ purāṇaśatair vahanaṃ bhṛtvā, pañca pauruṣeyān gṛhītvā 'hāraṃ nāvikaṃ kaivartaṃ karṇadhāraṃ ca, trir api ghoṣaṇāvaghoṣaṇaṃ kṛtvā mahāsamudram avatīrṇaḥ. *Nirhāra* 大概在这个名单里遗忘了；参见《翻译名义大集》(*Mahāvyupatti*)3850 – 3855：*nāvikaḥ āhārakaḥ nirhārakaḥ karṇadhārakaḥ traṇadharaḥ kaivartaḥ*. 亦可参见 *T* 190, ch. 49; ed. vol. Ⅲ, 879a; transl. Beal, 1875, 332："一者执船（船长？）、二者持棹（舵手？）、三者抒漏、四者善巧沈浮（吃水和容量）、五者船师。"有关海员的不同种类，参见 Schlingloff . "Kalyāṇakārin's Adventures, The Identification of an Ajanta Painting". *Artibus Asiae*, 1976, 38: 28。

有的带了葫芦做的救生艇，有的带了羊皮囊。[1] 在深海中，商船遇上了一条像鱼一样的龙而沉没了。商人们用所携的救生工具来自救，有的在棉花木制成的板上，有的在羊毛垫子上，有的在葫芦制成的救生艇上，有的在羊皮囊上。由于过去的业缘，他们被一阵北风向南吹到了赤铜岛（参考〈1〉）。这座岛为魔女所住，她们能变化成声音甜美的漂亮女人，以此勾引遭遇海难的商人堕落。她们在城里的集市上竖了两面旗，一面预告喜庆，一面预告不幸。当魔女看到，预告喜庆的旗幡动了，她们互相言道："亲爱的，预告喜庆的旗幡动了；是印度的商人来了吗，是否他们的商船遇见了像鱼一样的龙而沉没了？我们去看个究竟。"她们到了海边，看到了凭借救生工具游到岸上的商人们。于是她们化作动人的女子形象，身上装点着各式首饰、华美的衣服和花环，说道："欢迎你们到我们这儿来，尊贵的客人；你们将是丈夫之于我们无夫之人，是依怙之于我们无依之人，是居处之于我们无居之人，是庇护之于我们无护之人，是帮助之于我们无助之人。[2] 请你们来我们的住处。"魔女将商人们带入城中（〈2〉）并给他们看她们的住处："这儿是用餐的房间、饮酒的房间、放车子的房间、放衣服的房间、放珠宝首饰的房间；这里是可爱的树林和莲花池[3]，所有在印度看到的宝物这里都有[4]。

---

〔1〕参见在《大般涅槃经》（*Mahāparinivāṇasūtra*）7.5，156中所描述的救生工具，借此摩羯陀（Magadha）人渡过了恒河：ekatyā ḥ śalmaliphale ṣ v，ekatyā alābhuni ḥ ś rayaṇikābhir，ekatyās tūlabimbopanair，ekatyāś chāgalakair d ṛ tibhi ḥ.《大事》（*Mahāvastu*）Ⅲ，68，5－6则为：kecid ghaṭim ādāya，kecit phalakaṃ，kecid alābuśreṇiyaṃ。

〔2〕参见《大乘庄严宝王经》（*Kāraṇḍavyūha*）285，17－19：Svāgatam，bhavanta āgacchatām，asvāmikānāṃ svāmī bhava，agatikānām gatiko bhava，advīpānāṃ dvīpo bhava，anālayanānāṃ aparāyaṇānāṃ ālayo bhava，parāyaṇo bhava.《大事》（*Mahāvastu*）Ⅲ，68，15－17：Svāgatam āryaputrānāṃ āryaputrā，asmākam apatikānāṃ patikā bhaviṣyatha，anāthānāṃ nāthā bhavi ṣ yatha，abandhūnāṃ bandhū bhavi ṣ yatah。

〔3〕参见《大乘庄严宝王经》（*Kāraṇḍavyūha*）285，19－21：Imāni te'nnag ṛ hāṇi pānag ṛ hāṇi yānag ṛ hāṇi vastrag ṛ hāṇi ka ṭ akaleyūrāṇaṃ maulīkuṇ ḍ alānāṃ g ṛ hāṇi udyānaramṇīyāni pu ṣ kiriṇīramaṇīyāni saṃti ṣ ṭ hanti。

〔4〕汉译和藏译给出了不尽相同的宝物名录。

和我们一起玩耍、娱乐和享受吧！但是你们不可以出城南行。"[1]商人们与魔女们一起玩耍、娱乐和享受(〈3〉)。经过了一段时间的玩耍、娱乐和享受，他们生下了儿子和女儿。大商主师子胤想到："为什么这些女人禁止我们南行？我要等我的女人睡着了，而后下床，佩剑南行。"(〈4〉)当他的女人睡着之后，他下了床，佩上一把剑向南而行[2](〈5〉+〈6〉)。那里他听到了很多男人哀号的声音："苦哉，母亲，苦哉，父亲，苦哉，兄弟，苦哉，孩子，苦哉，在印度的朋友！"[3]当师子胤听到

170 这些，他害怕、惊恐、战栗，他的毛发竖起。稍稍平静之后，他继续南行，看见一堵又高又宽的城墙。他转了一圈寻找入城的门，但是找不到门

171 和窗。[4] 在城墙的北面有一棵高大的金合欢树。[5] 师子胤爬上了树，看见那些男人在城里(〈7〉)(画面不存)。他问他们，他们是谁，为什么哀号。这些男子们回答道："我们是印度的商人；以五百金钱的价格，我们租了一艘船"，等等，直到："我们和她们经过了一段时间的玩耍、娱乐和享受，生下了儿子和女儿。有一天，魔女们看到，预告喜庆的旗幡动了，她们知道，又有新的遭海难的印度商人来了。于是她们从我们中间抓走了几个，吃得一干二净，连同毛发、骨头、指甲和牙齿；即使是滴在地面上的血，她们也用指甲刮拢来吃掉了。我们没有被她们立即吃掉，就关进了这座铁城里。这些女人是魔女，你们要当心她们。"师子胤问道："有没有一条出路给你们和我们，平安回到印度？"他们答

---

[1]汉译和藏译中都插入了一个段落，其中佛陀告诫弟子们警惕女人。这部分肯定不属于原初的故事，因为此处讲的不是女人，而是魔女。

[2]参见《大乘庄严宝王经》(*Kāraṇḍavyūha*)286，2f.：Candrāvabhāsaṃ khaḍgaṃ sajjikṛtaṃ, upagṛhyānuvicaraṃs tāṃ dakṣiṇapanthalikāṣ gṇhītvā saṃprasthitaḥ.《大事》(*Mahāvastu*)Ⅲ，71，6－7：asipaṭṭam ādāya nagarāto nirgamya taṃ dakṣiṇaṃ mārgam anugacche。

[3]参见《大事》(*Mahāvastu*)Ⅲ，71，11－13：Bahūnāṃ ca puruṣāṇāṃ ravantānāṃ śabdaṃ śṛṇoti：Hā ambeti krandanti，hā tātā ti krandati，hā putreti krandanti，hā brāteti krandanti，hā svaseti krandanti，Jambudvīpakāho udyānavarāho ti krandanti。

[4]参见《大乘庄严宝王经》(*Kāraṇḍavyūha*)286，3－4：Anupūrveṇāyasaṃ nagaram anuprāptaḥ samantena parikramati，na ca dvārāṇi gavākṣāṇi samanupaśyati；《大事》(*Mahāvastu*)Ⅲ，71，10－11：So dāni tasya nagarasya dvāraṃ mārganto samantena pradakṣiṇīkaroti，na ca taṃ dvāraṃ paśyati。

[5]参见《大事》(*Mahāvastu*)Ⅲ，71，14－15：Nagarasya uttare pārśve prākārasya anuśliṣṭaṃ uccaṃ śirīṣavṛkṣaṃ paśyati。

道:“对我们来说,已经不再有出路平安地回到印度。我们已经尝试过,挖一条地道,从铁城墙底下逃走,然而这铁城墙随即往下延展。于是我们尝试了,从铁城墙上方逃脱,然而这铁城墙又随即向上延展。对我们来说,已经不再有出路平安地回到印度。反之,对你们来说,还有一条出路,平安地回到印度。”师子胤问道:“这是怎样的一条出路?”“前些日子我们听到神祇在天空中对我们说:‘印度的商人们啊,如果你们在月中那天向北行,会碰到海岸上的马王婆罗诃(Balāha),它在那里食野稻谷,以此来变得健康、有力和强壮。而后它起身叫喊三声:“谁要渡过大海?”[1]这时你们必须向它跑去,并且说:“我们要渡过大海。”’这就是平安回到印度的出路。”[2]当师子胤听了这些话,并铭记在心之后,他从金合欢树上跃下,回到了家里,轻手轻脚地躺到熟睡的女人旁边。第二天早晨,他到每个商人那里,说道:“我们要在城外的某个园子里集合,有些重要的事情要商议。不过,请单独来,别带妻儿。”于是商人们汇集到那个园子里(〈8〉),师子胤将他的经历告诉了他们。最后他说:“这些女人是魔女,我们必须自我防护。”在月中的那天,商人们向北行进。在海岸上,他们碰到了马王婆罗诃,它在那里食野稻谷(〈9〉)。有一位商人,他看见了它,对其他人说道:“朋友们,马王婆罗诃在食野稻谷;让我们到它那里去,并且说,我们想渡过大海。”商主师子胤却回答道:“依照铁城里的人所说,现在还不是时候走到马王婆罗诃那里去,并且说,我们想渡过大海。当马王婆罗诃吃完了野稻谷,变得健康、有力和强壮了之后,它会起身叫喊三声:‘谁要渡过大海?’然后我们向它跑去,并且说:‘我们要渡过大海。’”当马王婆罗诃

172

〔1〕参见《大乘庄严宝王经》(*Kāraṇḍavyūha*)286, 14 - 17: Asti tasminn eva dvīpe mahāsamudratīre devabālāho nāmāśvarājo hīnadīnānukampakaḥ sa ca bālāho'śvarājaḥ sarvaśvetānām auṣadhīṃ bhuktvā suvarṇavālukāsthale āvartanaparivartanasaṃparivartanaṃ kṛtvā śarīraṃ pracchoḍayati pracchoḍayitvā pratyāhāraṃ kurute: kaḥ pāragāmī, kaḥ pāragāmī, kaḥ pāragāmīti. 参见《大事》(*Mahāvastu*)Ⅲ, 72, 20 - 21: So ihāgatvā tr̄ṇi vārāṃ mānuṣikāya vācāya śabdaṃ karoti: ko iha mahāsamudrasya pāraṃ gantum icchati, ahaṃ svastinā uttārayiṣyāmi。

〔2〕参见《大事》(*Mahāvastu*)Ⅲ, 73, 4 - 5: Eṣo va upāyo ito rākṣasīdvīpāto svastinā jaṃbudvīpaṃ gamanāya, nāsti anyo。

吃完了野稻谷，变得健康、有力和强壮了之后，它起身叫喊三声：“谁要渡过大海？”于是商人们向马王恭恭敬敬地敬礼，双手合十地说道：“我们要渡过大海。”(〈10〉)马王婆罗诃对商人们说：“朋友们，这些魔女会让自己的形态变得越发动人，她们将带着儿女，并且喊道：‘回来吧！留在我们这儿吧！即使你们最终想要离去，那么请至少带走你们的儿女。’谁要是听了这话，并且恋恋不舍地想道：‘这是我的妻子，这是我的儿子和女儿，这儿是用餐的房间、饮酒的房间、放车子的房间、放衣服的房间、放珠宝首饰的房间，这里是可爱的树林和莲花池，所有在印度看到的宝物这里都有’，他就会从我背上掉下来[1]，犹如一颗成熟的果实从树上落下。魔女们会抓住他，把他吃得一干二净，连同毛发、骨头、

173 指甲和牙齿；即使是滴在地面上的血，她们也用指甲刮拢来吃掉了。但是谁要是听了这话，并没有恋恋不舍地想道：‘这是我的妻子，这是我的儿子和女儿，这儿是用餐的房间、饮酒的房间、放车子的房间、放衣服的房间、放珠宝首饰的房间，这里是可爱的树林和莲花池，所有在印度看到的宝物这里都有’，他就能够平安地回到印度。”当马王婆罗诃如此告诫商人们之后，它让他们骑了上来；有的爬到马背上，有的抓住了马尾巴，还有的攥紧了马毛。于是马王婆罗诃带着他们升上了天空。魔女们看到，预告不祥的旗幡动了；她们知道，商人们准备要离开她们。她们让自己的形态变得越发动人，带着儿女，喊道：“回来吧！留在我们这儿吧！即使你们最终想要离去，那么请至少带走你们的儿女。”(〈11〉)当商人们听到了这话，恋恋不舍地想道：“这是我的妻子，这是我的儿子和女儿，这儿是用餐的房间、饮酒的房间、放车子的房间、放衣服的房间、放珠宝首饰的房间，这里是可爱的树林和莲花池，所有在印

174 度看到的宝物这里都有。”所有的[2]商人从马王婆罗诃身上掉了下来，被魔女们吃掉了(〈12〉)。唯有师子胤幸运、平安地回到了印度

---

〔1〕参见《大事》(*Mahāvastu*)Ⅲ，76，6-8：Yo ca teṣāṃ vacanaṃ abhiśraddadhiṣyati，sāpekṣo bhavi-ṣyati：eṣā me bhāryā，eṣo me putro，eṣa me dhītā' ti；bhūyo rākṣasīnāṃ vaśam āgatā bhaviśyati，mama p ṛṣṭ hato dharaṇyāṃ prapatiṣyanti。

〔2〕在《天譬喻经》(*Divyāvadāna*)所传的梵本由此继续。

(〈13〉)。魔女们对曾为师子胤妻子的那个魔女说:“亲爱的,我们把各自的丈夫都吃掉了,只有你让你的丈夫逃脱了。如果你重新把他带回来,那么一切好说,如果不能,我们就把你吃掉。”那个魔女惶恐地说:“如果你们执意如此,并且支持我的话,我将把他带回来。”她们回答说:“好的,行动吧。”她于是化作最恐怖的样子,慢慢地来到商主师子胤的面前,停了下来。当商主师子胤拔剑出鞘时,她受了惊吓,消失了。过了一阵子,从中土来了一个商队。这个魔女拜倒在那个商主的脚下,说道:“商主啊,我是赤铜岛国王的女儿,由父亲许配给商主师子胤。他的商船在大海中遇到了像鱼一样的龙而沉没;但是我却被他视作不祥而遗弃。我请求你们,让他和我重归于好。”那位商主答应她道:“我将说动他对你宽容。”于是,他到了师子胤那里。当他们交换了几句客套话之后,他说道:“我的朋友,这是一位国王的女儿,你和她已然成婚,不要那么不公平地离开她,请对她宽容。”他回答道:“我的朋友,她不是国王的女儿,她是赤铜岛的一个魔女。”“那么她为什么却到此地来?”师子胤告知事情的原委;对方便不做声了。——最终商主师子胤回到了家里。但是魔女化成一个非常可爱的、完美无缺的青春少女,变出一个可爱的、相貌与师子胤如同一个模子里刻出来的儿子,带着这个儿子来到了师子劫城(〈14〉)。她站立在商主师子胤的家门口。众人从小孩的相貌上认出他来,他们说道:“诸位,请注意,这个小孩是商主师子胤的儿子。”魔女说道:“诸位,你们说得没错。这是他的儿子。”他们说道:“我亲爱的,你从哪里来,是谁家的女儿?”她回答道:“诸位,我是赤铜岛国王的女儿,由父亲许配给商主师子胤。他的商船在大海中遇到了像鱼一样的龙而沉没;但是我却被他视作不祥而遗弃,我——请别问我如何——来到了此地;因为我有一个幼小的儿子,我请求你们,说动他对我宽容。”他们将此告知了他的父母。他们俩对他说道:“儿啊,别[遗弃]一位国王的女儿,她有一个幼小的儿子,遭受着磨难,请对她宽容。”他回答道:“亲爱的父母,她不是国王的女儿,她是一个从赤铜岛来的魔女。”他们说道:“儿啊,一切女子都是魔女,请对她宽容。”“亲爱的父母,如果你们喜欢她,就留她在家;但我得到别处去。”

175

176

他们说道:“儿啊,我们原本只是因为你的缘故才要收留她的;如果你不喜欢她,我们要她何用,我们不会收留她。”这样她被他们赶了出去(〈15〉)。她来到了国王师子顶那里。大臣们通报国王:“陛下,一个完美无缺的青春少女站在宫门前。”国王说道:“带她进来,我们要看看她。”他们把这个令人神魂颠倒的女人带了进来。国王见了她,就被情177 欲冲昏了头脑。他向她表示了欢迎,说道:“你从哪里、为什么来到这里,是谁家的女儿?”她拜倒在他的脚下,说道:“陛下,我是赤铜岛国王的女儿,由父亲许配给商主师子胤。他的商船在大海中遇到了像鱼一样的龙而沉没;但是我却被他不公正地视作不祥而遗弃,我——请别问我如何——来到了此地;因为我有一个幼小的儿子,我请求陛下您,说动他对我宽容。”国王劝她振作起来,并交给大臣们一个任务:“你们去,我的先生们,把商主师子胤唤来。”他们把他叫来了(〈16〉)。国王说道:“师子胤,请收留这位国王的女儿,并对她宽容。”他回答道:“陛下,她不是国王的女儿,她是一个从赤铜岛来的魔女。”国王说道:“商主啊,一切女子都是魔女,请对她宽容。如果你不喜欢她,那么就把她转让给我吧。”商主回答道:“陛下,她是一个魔女。我不能把她给你,我也不想留她。”(〈17〉)国王把她带到内宫。她便委身于国王(〈18〉)。一天,她给国王内宫里的人们下了迷药,跑到魔女们那里,说道:“我亲爱的,你们要商主师子胤有何用,我给国王内宫里的人们下了迷药;随我来,我们去把他们吃掉。”她们化作极其恐怖的样子,长着178 畸形的手、足、鼻,夜晚到了师子劫城。她们把国王和他的宫人都吃掉了(〈19〉)。破晓时分,宫门未开。在国王的寝宫上空盘旋着食腐尸的179 鸟类。大臣、仆从、将领,以及城市和乡村的居民站在宫门外。在王城师子劫,到处传播着这一消息:“宫门未开,在国王的寝宫上空盘旋着食腐尸的鸟类。大臣、仆从、将领,以及城市和乡村的居民站在宫门外。”商主连忙提剑赶来。他说道:“诸位,请认真思考一下:魔女们把181 国王吃掉了。”(〈20〉)大臣们言道:“现在如何应对?”他回答道:“取个梯子来,我们来看看。”人们取来一个。商主师子胤带着剑登了上去(〈21〉)。那些家伙被他吓跑了,有的逃窜时带走了手和足,有的[只]

带走了脑袋(〈22〉)。于是商主师子胤打开了宫门。大臣检查了国王的房间(〈23〉)。市民、大臣和农民一起进来,说道:"诸位,国王连同他的宫人都被魔女吃掉了。他没有继位者,我们现在该封谁为王?"此时一些人说:"一位高贵而智慧的",而另外的人说:"其余的人谁能像商主师子胤那样高贵而智慧;这位商主师子胤,我们要封他为王。""那我们就这样办吧。"(〈24〉)他们对商主师子胤说道:"商主啊,请您接手王统吧。"他回答道:"我以经商来谋生,执政于我有何用?"他们说道:"商主啊,除您之外,没有别的人有执政能力,请您接手王统吧。"他回答道:"我在此条件下,将接手王统,如果你们服从我的命令的话。""您接手吧,我们将如此,愿好运伴随您。"(〈25〉)他们装点了城市,以极大的敬意册封他为国王(〈26〉)。他将各国的咒师招致麾下,全面地学习了咒术;同样地他跟随射箭大师学习了射术。他交给大臣们一个任务:"我的先生们啊,请整饬四兵。我们要启程将魔女从赤铜岛驱走。"大臣们整饬了四兵(〈27〉)。师子胤王从四兵——象、马、车、人中,点出精兵装上了船,向赤铜岛进发。按照计划,他到达了海岸(〈28〉)。在魔女集市上的旗幡动了起来。她们互相言道:"亲爱的,集市上的旗幡动了;可能是有人从印度来了,他们要和我们开战吗? 我们去看个究竟。"她们到了海边看见成百艘船只靠了岸。于是一半的(魔女)上前迎战。她们被咒师捕获,被射手射倒。剩下的则拜倒在师子胤王足下,说道:"陛下,请对我们宽容吧。"(〈29〉)他说道:"在此条件下,我将宽恕你们,如果你们离开这个城市到别处,并且在我占领的国土上不害任何人。"她们回答道:"陛下,我们将如是行。""好的。"她们离开了这个城市,住到别处去了。

182

184

分离壁画的场景,一一插入故事的文本中,首先表明了画家确实描绘了故事的根本说一切有部本子,而非其他的版本,因为占领魔女岛只见于该版本。此外,我们发现,画家再现了故事的所有重要的事件。他只是略去了大段的、模式化的师子胤前传直到遭遇海难,另有对事件进展意义不大的片段,诸如师子胤遇见魔女,以及同商队一起回到家乡。尽管与文学原著有大量的一致之处,但是这些场景并不是那么紧密地

贴近文句——像人们能用作插图那样；与此相反，它们表现了事件的一种独立的形态，即使脱离了文本，人们也可以和应该领会它。由此，努
185 力将事件的进程弄得引人注目，要比忠实于文学原著来得重要。如此在第一个场景中展现了两条登上海滩的小船（〈1〉），而在文本中讲述了，商船在海中沉没，并且商人们用救生工具游到了岸边。两个相邻的事件，可能对画家来说，可用的空间太过狭窄，很难表现。而后文本讲到，师子胤是商人中唯一一个幸运而平安地回到印度的，画面中师子胤双手合十跪在马前，感谢它的救命之恩，清楚地表现了飞马救师子胤的事件（〈13〉）。随后文本讲道，曾为师子胤的魔女，跟踪他一直到他的故乡。画家是这样表现假冒的公主在城市的街道上所引起的注意：他让精灵们围绕着她，在她头上撑了顶伞盖（〈14〉）。故事继续进行，魔女虽然带着她化现出来的孩子站在师子胤家的门槛上，但是她没有看到师子胤及其父母，而是她让路过的行人给师子胤的父母带个口信。与之相反，画家将此场景表现得更加戏剧化，他让魔女直面师子胤及其
186 父母（〈15〉）。当魔女将国王连同他的宫人杀死，且被师子胤赶走之后，大臣们检视宫殿，而后市民们谈论王位继承的问题。画家是这样明确地表现这个问题的：在空荡荡的王座前，他画了作思维状的大臣们（〈23〉）。结尾处文本讲道，在师子胤的船只靠岸之后，魔女这才发动攻击，在图画中，最后的几个场景——军队登陆、与魔女的战斗、她们请求宽恕，合在了一起：当师子胤王用箭瞄准魔女时，战象还待在船上，而他的步兵已经开始短兵相接，一些魔女请求攻击者的宽恕（〈28〉-〈29〉）。

即便这些单独的场景能够具有如此的表现力，观图者或许还会被它们的多样性弄糊涂，倘若艺术家没有这样构图的话：它的整体视图要有一定的顺序，它与展开情节的各个区域相对应（图45）。师子胤的船只和搁浅的商船表示魔女岛周围的大海（〈1〉、〈28〉）。在岛上，搁浅的船只上方，一扇城门通向魔女之城（〈2〉），城里的房子是用带有平顶的敞开的大厅来再现的（〈3〉）。在魔女城的上方，却仍然在这个岛上，飞马出现在多个场景里（〈8〉-〈12〉）。一道岩石山脉（〈13〉）把这一区

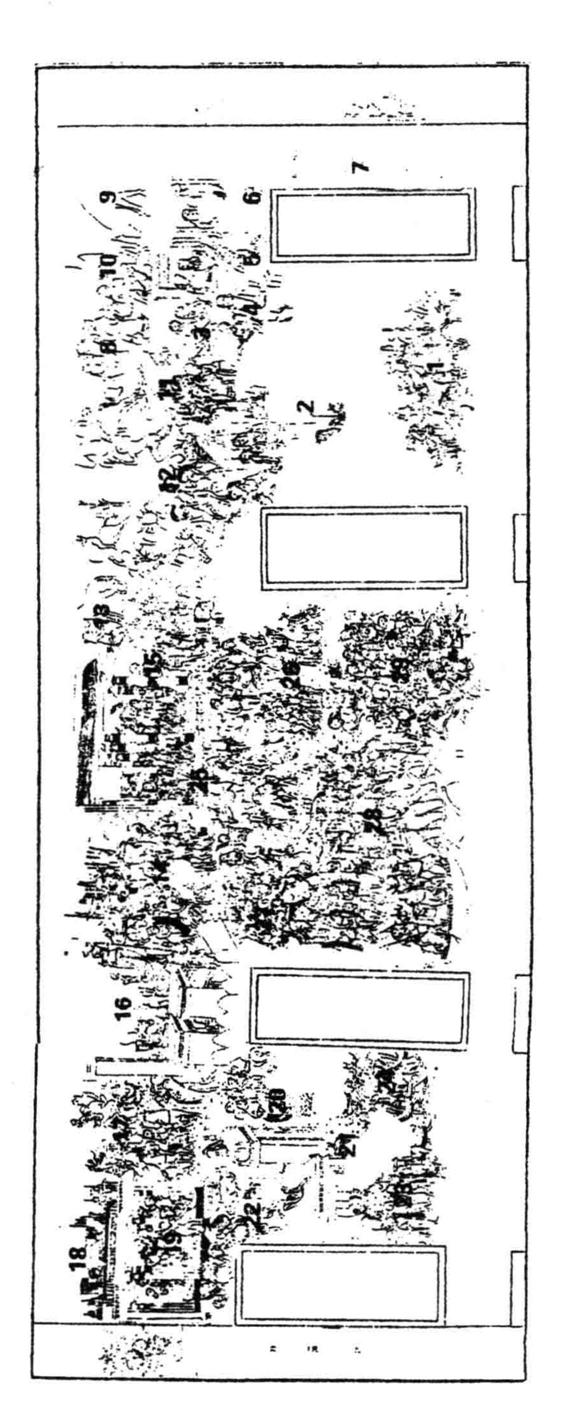


图45-1 商主师子胤的经历；阿旃陀壁画：场景顺序与空间安排。

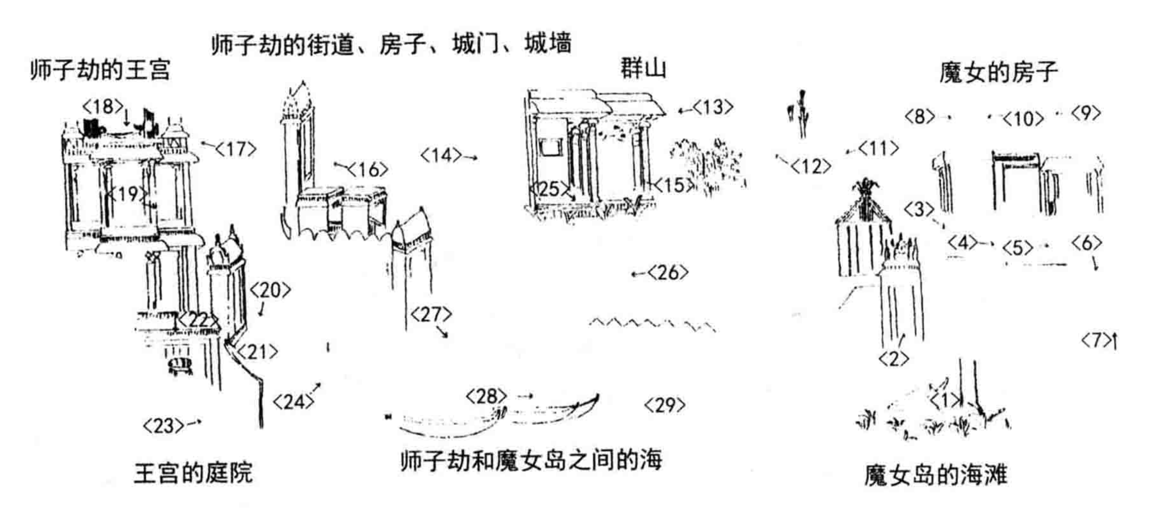


图45-2　商主师子胤的经历；阿旃陀壁画：场景顺序与空间安排。

域与师子胤的家乡分隔开来,后者占据了图画中央的上部和整个画面左边(〈14〉-〈27〉)。在画面中央,带有尖尖的箭垛的城墙暗示着这座城市的边缘(〈26〉)。除了城门后的两爿商店(〈16〉),师子胤的家在城里是王宫之外唯一的被描绘的建筑(〈15〉、〈25〉)。在画面左边的宫殿由多个建筑群组成(〈17〉-〈23〉)。它以两座城门的入口为界,一个敞开的议事殿位于上方的城门(〈17〉),一个同样向外敞开的议事殿在第二扇门之下(〈23〉)。宫殿的最突出的建筑在第二扇门后面,内宫(Antaḥpura),一座三层楼的建筑物,包含了国王与其宫人的内室(〈18〉、〈19〉)。[1]

熟悉一个如此模式化风景表现的老套路的观图者,能够在图上定位,来跟上故事的发展。他的目光从海滩场景出发,向右下方漫游,经过上方的魔女岛的事件,到画面中央的、在师子胤家周围发生的事件,然后转向左边的和王宫周围的场景。从此出发,目光再次向右游向画面下方的事件——以渡海和战胜魔女来展现故事的结尾。

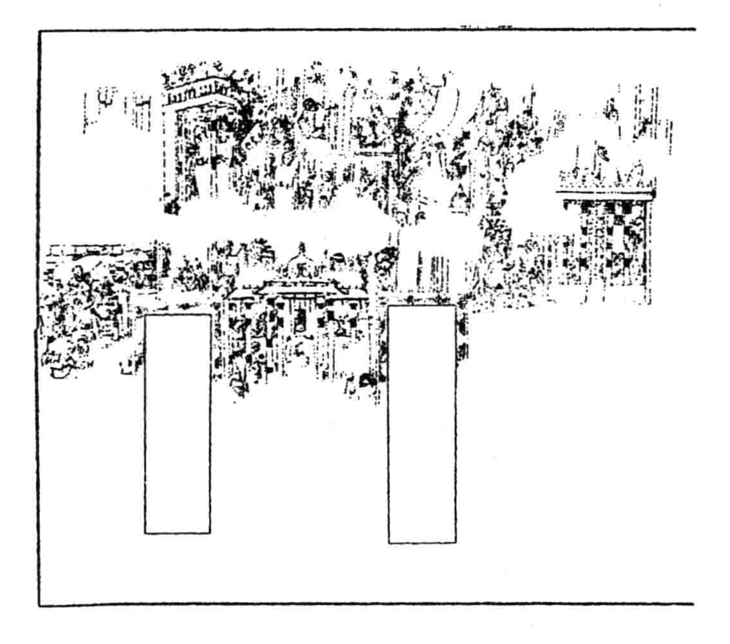
189

阿旃陀其他的巨幅壁画以一个相应的空间顺序为基础,用同样的模式再现了城市和宫殿,夹杂着山脉和大海、森林和园子。第16窟的一幅壁画(图46)[2],描绘了佛陀的堂弟难陀(Nanda)皈依的故事,内中的劫比罗城(Kapilavastu)以两座城门和后面的街道来表现。主街与沿街敞开的商店通向王宫——入口大殿后面的一座多层建筑。城门前的右边坐落着一座佛寺,而城市和庙宇上方,风格化的岩石暗示了喜马拉雅地区,一部分的故事情节在那里发生。第17窟的一幅壁画(图47)[3],描绘了一个在贝纳勒斯发生的故事,在其右半边展现了一座宫殿,此处也有一条城市的主街通向宫殿的大门。这座宫殿本身由多个

[1]关于绘画中模式化表现所依的城市结构,参见 Schlingloff. *Die altindische Stadt, eine vergleichende Untersuchung*. Wiesbaden: Steiner, 1969: 25ff.; Schlingloff. *Das Schema der Stadt in den narrativen Ajantamalereien: Vanamālā, Festschrift A. J.* Gail. Berlin: Weidler, 2006 全文。

[2]Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings* I, 415ff., III, 图版 XVI, 17,1。

[3]Schlingloff. *Ajanta-Handbuch der Malereien & Handbook of the Paintings*, 1: *Erzählende Wandmalereien & Narrative Wall-paintings* I, 251ff., III, 图版 XVI, 14,3 和XII, 26,3。



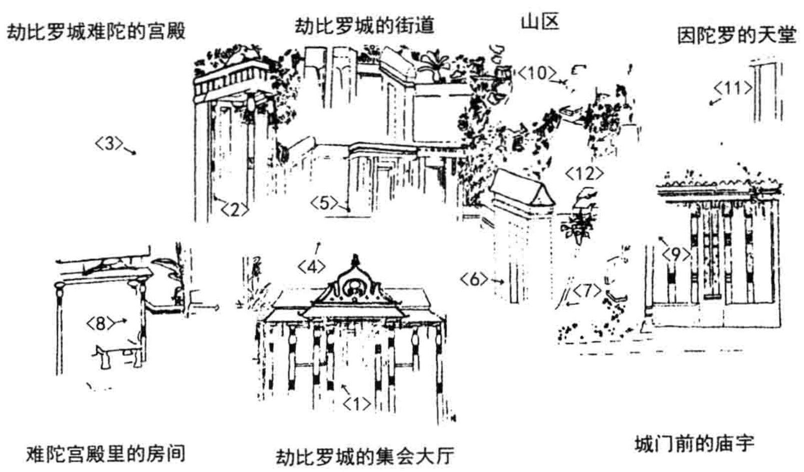
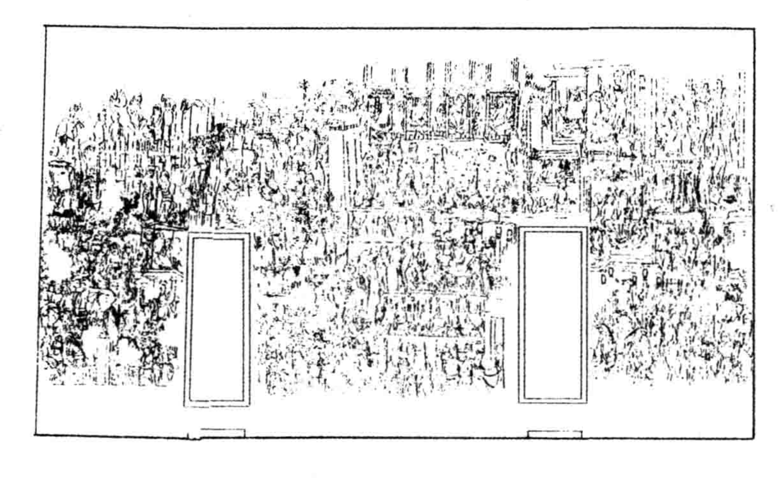
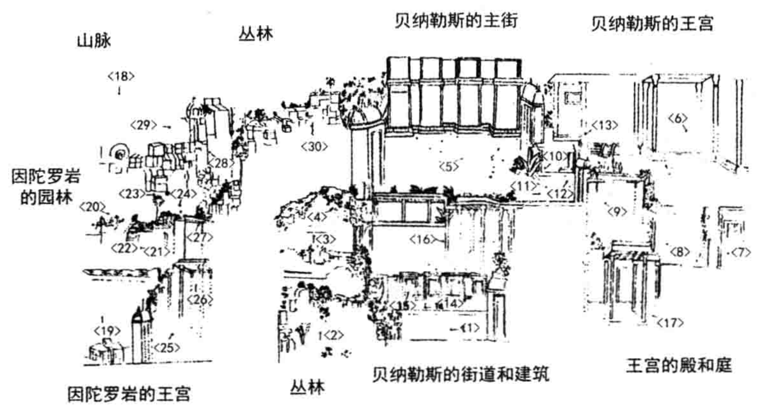


图 46　难陀王子的皈依;阿旃陀的壁画:场景顺序和空间安排。



190



191

图 47　母狮所生的苏陀娑(Saudāsa)王的生平故事;阿旃陀的壁画:场景顺序和空间安排。

内庭组成,内庭带有面向观图者敞开的大殿。城门前面,岩石和灌木暗示了丛林的景色,紧接着丛林,左边又有一座城市——根据故事,这是因陀罗崖(Indraprastha,德里),它用城门和门后的殿堂来表现。这座城市之前,在画面的上方,有一座带有帐篷和浴池的城市园林,更上方,我们被引入带有岩石和山洞的山区。这个空间表现了一个具有 30 个场景的、错综复杂的故事,它讲述了两代人的事件。

印度“连续的”故事表现中的风景与开头谈到的欧洲表现方式本质上的不同在于:此处风景不是从属于一个个场景的,而是作为一个更高的表现原则,来确定场景的布局。为了彰显这一区别,此处可再举一个《奥德赛》图像作比较,并且这是一幅中世纪晚期的绘画,在一个藏于维也纳的意大利箱子上(图 48)。[1] 该图像的单个场景都以一座大海环绕的岩石岛为背景。我们看到奥德修斯的船在独目巨人(Kyklopen)岛前停泊。波吕斐摩斯裸身坐在一块岩石上,正在吞食奥德修斯的一位同伴,而他的左手又抓住了第二个。奥德修斯被一群同伴所围绕,递给波吕斐摩斯一杯酒(〈1〉)。该场景发生在背景中,在停泊的船只后面。下面一个事件紧接着在右边,发生在前景里[2]:奥德修斯和他的同伴将一根杆子插入躺着的波吕斐摩斯的眼睛(〈2〉)。下一个场景再次在背景中发生:波吕斐摩斯坐在一块岩石上,摸着从他两腿间钻过的公羊(〈3〉)。紧接着右边的是在喀耳刻岛上所发生的事件,与我们的话题无关。

192

尽管在所有细节上用了现实主义的表现手法,但在独目巨人岛的经历,通过该图还是难以理解。统一的风景形态暗示着一个统一的情节空间,通过波吕斐摩斯的三次重复,使得该空间内的三个场景有所区别。然而,一位不熟悉该故事的观图者无法理解,为何被囚者们要藏在公羊腹下从波吕斐摩斯的两腿间蒙混过去,而且朝向仍然在山洞里发生的刺目场景。这个看似统一的情节空间因此令人迷惑不解。尽管显现出“连续的背景”,但每个场景必须脱离它所属的唯一空间环境来观察:在头两个画面中,波吕斐摩斯与他的囚徒们待在山洞内,在第三个画面中,山洞被认为处于他的身后。如果山洞可以被表现为统一的空间,那么就能与印度的表现形式相对应:波吕斐摩斯再现三次,两次在

---

[1] Schubring P. *Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*. Leipzig: Hiersemann, 1923: 图版 54、275; Armbruster, G. “Cassoni-Emaki, A Comparative Study”. *Artibus Asiae*, 1972, 34: 图版 4。

[2] Armbruster. “Cassoni-Emaki, A Comparative Study”. *Artibus Asiae*: 66 将此表现形式称作“铺垫图画”:“观图者的眼睛不得不在画面里上下移动,为了能跟上故事。这里,该铺垫图画——一个更加古老的形式,与中榻图画组合在一起,后者更适合表现连续的叙事。”

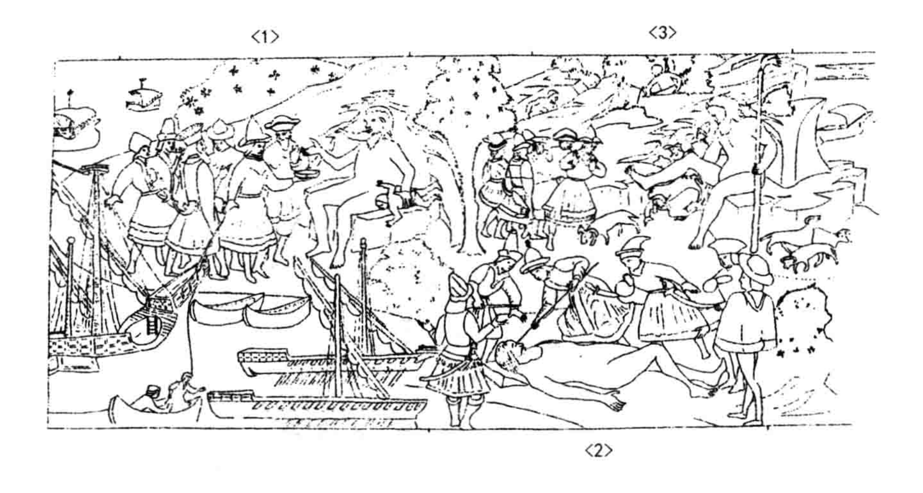


图 48　奥德修斯的波吕斐摩斯历险(《奥德赛》9, 105 - 542);佛罗伦萨的雕花大箱(Cassone)绘画,公元 15 世纪。

〈1〉(9, 343 - 394)〈2〉(9, 382 - 394)〈3〉(9, 444 - 461)

洞内,第三次在洞口。

然而,“印度的”表现方式在欧洲艺术中也并非完全没有相似的例子。公元前1世纪的意大利有一批带有平面浮雕的小白板,它们图示了史诗文学化的希腊神话故事。其中的一块图版(图 49)[1],材质为浅黄色的皂石[2],表现了一座宫殿的鸟瞰图。一座带有箭垛、塔和一扇尖顶城门的城墙围绕着一座内宫,它带有柱殿和两所相对而建的房子。在此建筑空间里,发生了《奥德赛》喀耳刻历险的三个场景:在宫门前站着奥德修斯,他从赫尔墨斯(Hermes)手里接过草药,它能使喀耳刻的魔法水失效(〈1〉)。在宫内,大门之后,奥德修斯出现第二次,他拔剑走向喀耳刻,后者双膝跪地,恳求宽恕(〈2〉)。在庭院内,左边

---

〔1〕Jahn O. *Griechische Bilderchroniken*. Bonn: Marcus, 1873: 38f.(线描);Engelmann. *Bilder-Atlas zum Homer*: 图版 9; Lippold. *Tabula Iliaca*, *Realenzyklopedie* Ⅳ. Stuttgart: Metzler, 1932: 1890; Weitzmann. *Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration*: 19; Blanckenhagen. *Narration in Hellenistic and Roman Art*: 81; Sadurska A. *Les tables iliaques*. Varsawa: Pańtstwowe wyd. Naukowe, 1964: 61f.; Touchefeu-Meynier. *Thémes Odysséens dans l'art antique*: 图版 20, 168, 205。

〔2〕宽 11 厘米,长 14 厘米。原作曾被认为早已不存,但 1951 年萨度尔斯卡(Sadurska)在华沙发现了它。

的房子前，人们看到奥德修斯站在喀耳刻旁边，后者举起一根棒子，把奥德修斯变成动物的同伴赶出马厩，来解除魔咒（〈3〉）。

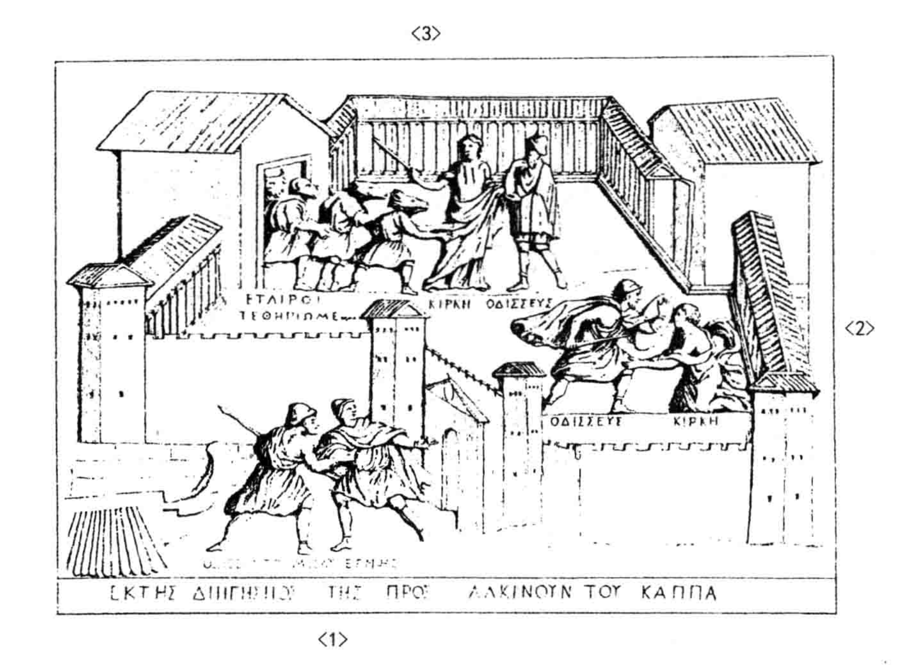


图 49　奥德修斯的喀耳刻历险（《奥德赛》10，210－574）；伊利昂碑（Tabula Iliaca），公元前 1 世纪。

〈1〉（10，274－306）〈2〉（10，321－335）〈3〉（10，388－390）

这些图版中还有一些显示出一个共同的构图，它们被框在出自《伊利亚特》和其他史诗的场景和铭文之内，其中包括一幅中心画面，描述了攻占特洛伊（Troja）。我们的线描图展现了这些保存状况最好的图版中的中间的那幅，一块宽 25 厘米、长 28 厘米的方解石残片，保存在罗马的首都博物馆（图 50）。[1] 根据铭文，该图应该描述了斯特

〔1〕Jahn. *Griechische Bilderchroniken*：32－38；Engelmann. *Bilder-Atlas zum Homer*：图版 2；Reinach. Ⅰ. *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains*：286（线描）；Sadurska. *Les tables iliaques*：24－29；Simon. in：Helbig. Ⅱ. 1951：116－119。关于故事见维吉尔的《埃涅阿斯纪》（*Aeneid*），ch. 2。



图 50　攻占特洛伊和埃涅阿斯的逃亡(斯特西科罗斯的《特洛伊的陷落》);伊利昂碑,公元前 1 世纪。

西科罗斯(Stesichoros)的《特洛伊的陷落》(*Iliupersis*)[1],它的上面 2/3 部分模式化地表现了特洛伊城;下面的1/3,在城门前,是赫克托耳(Hektor)和阿喀琉斯的墓碑,其下停泊着希腊的船只。特洛伊城被一座 28 扇门的城墙所围绕。上城的中心是一座城堡,城墙和城堡之间的空间被民居所填满了。下城的中心是普里阿摩斯(Priamos)的宫殿,由三个柱殿组成;右边是阿芙洛狄特(Aphroodite)的神庙,左边是另一座

[1]这一陈述为人质疑;参见 Horsfall. *Stesichorus at Bovillae*?: 375f.:"铭文确为'斯特西科罗斯'的名字,但不应让我们焦虑。对该图版的研究主要依靠神话手册,正是在那里,我们应期待从资料出处和错误征引的资料来源中,毫无顾虑和犹豫地找到疑点。正因为如此,在首都博物馆的伊利昂碑中,有很多处不可能属于斯特西科罗斯的,更为肯定的,这绝对是一部小说,要排除埃涅阿斯(Aeneas)故事元素是不可能的,它们一定可以还原出斯特西科罗斯的诗歌。"

神庙,大概是阿波罗的。在城堡内部,右边是那匹木马。希腊人已经爬了出来(线描错误地展示了一个正在向外爬的希腊人),城门洞开,屠城正在进行中。除了通常的战斗和杀戮场景,观图者还一一认出了文学中著名的事件,它们通过表现方式和所附的铭文而被辨识:埃阿斯(Aias)抓住卡珊德拉(Kassandra)的头发,把她拖离雅典娜神庙,本来她逃向了那里;普里阿摩斯要抵御涅俄普托勒摩斯(Neoptolemos),后者想将他拖离宙斯祭坛;在阿芙洛狄特神庙前,墨涅拉俄斯(Menelaos)抓住了海伦(Helena);这群人之下,得摩丰(Demophon)和阿卡马斯(Akamas)护送着他们的祖母埃特拉(Aithra)。

这些细节给人一种印象:艺术家将这场劫难表现在一个单独的、巨大的场景里。不过,一些铭文清楚地表明了,单个人物被表现了多次,也就是多个情节瞬间统一在该画面里。表现被捕的特洛伊女人命运的三个连续场景布满了窄边处,而后在宽边处的赫克托耳和阿喀琉斯的墓碑。当然,对艺术家来说,最重要的是埃涅阿斯(Aineias)的获救,它以三个片段来表现:第一次,我们在城墙左下角遇到了在特洛伊城内的埃涅阿斯,那里他从祭司手中接过装着城市圣物的盒子(〈1〉)。而后埃涅阿斯出现在城门内,由赫尔墨斯引导着,右手牵着其子阿斯卡尼奥斯(Askanios),左肩负着其父安基塞斯(Anchises),离开了毁灭中的城市(〈2〉)。我们第三次看见埃涅阿斯是在画面的右下角,他同他的儿子和父亲登上了船,把装着圣物的盒子递给了一位水手(〈3〉)。

和伊利昂碑展现了特洛伊城一样,都灵的汉斯·梅姆林(Hans Memling)的一幅中世纪晚期的绘画(图 51)[1]也展现了耶路撒冷城,带有城墙、护城河和三座城门,城内的宗教和世俗的建筑,以山峦、森林

[1] Kaemmerer L. *Memling*. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1899: 图 53; Voll K. *Memling, Des Meisters Gemälde*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1909: 92f.; Aru C., de Geradon E. *La Galerie Sabauda de Turin*. Anvers: de Sikkel, 1952: 14-21, 图版 22-40; Corti M., Faggin G. T. *L'opera complete di Memling* (*Classici dell'Arte* 27). Milano: Rizzoli, 1969: 图版 60、61, 目录 42(p. 82 更多的文献); Baldass L. v. *Hans Memling*. Wien: A. Schroll & Co., 1942: 图版 13-77; McFarlane. *Hans Memling*. Oxford [Eng.]: Clarendon Press, 1971: 图 70。迄今为止的诠释还不能将每个场景在细节上完全正确地解释清楚——尤其是第 15 个场景还不能确认,以至相对于方向模式来说,空间布局还未能占有足够的统治地位。

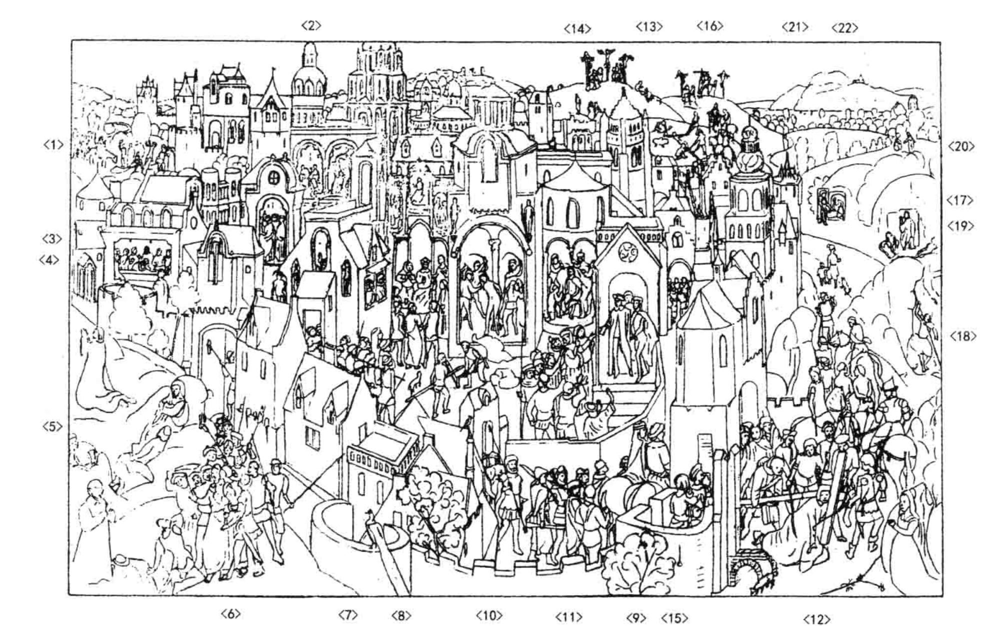


图51　在耶路撒冷的基督受难（马太21ff. – 马可11ff. – 路加19ff. – 约翰12ff.）；H. 梅姆林的绘画，1470年。

<1>（马可11，7–10）<2>（马可11，15–17）<3>（马可14，10–11）<4>（马可14，17–25）<5>（马可14，32–42）<6>（马可14，43–47）<7>（马可14，66–72）<8>（马太27，11–19）<9>（马可15，6–14）<10>（马可15，15）<11>（马可15，16–20）<12>（马可15 +路加23，26–32）<13>（马可15，24）<14>（马可15，24–41）<15>（马可15，42–45）<16>（约翰19，39）<17>（约翰19，41–42）<18>（尼哥18）<19>（参考马太27，66）<20>（马可16，9）<21>（路加24，13–27）<22>（约翰21，4–7）

197 – 198

和湖泊作为背景。基督受难就发生在这些舞台上。它始于左上角,在后面的城门前,耶稣和十二门徒进城。耶稣骑在驴背上,一些人把自己196 的衣服搭在上面,其他人从树上砍下绿色的树枝。玛丽亚和其他妇女远远地跟一行人后面(〈1〉)。下一个场景把我们引入城内的圣殿里,耶稣用鞭子把做买卖的人赶了出去(〈2〉)。在一座圣殿下的建筑物内,犹大把他的主人出卖给了祭司长(〈3〉)。在一座面向观图者打开的房子里,耶稣和他的门徒进行最后的晚餐(〈4〉)。在前景上,第二座城门前的左边,基督在客西马尼(Gethsemane)祈祷,而彼得、雅各(Jakobus)和约翰已经睡去(〈5〉)。边上紧接着就是捉拿耶稣:一大批士兵,他们打着油灯从第二扇城门里出来,从后面推搡耶稣,最前面的两个已经抓住了他,而犹大则与他亲嘴。彼得举起了他的剑,将那个少年的一只耳朵削掉,耶稣则试图用安抚的手势来保护他(〈6〉)。在画面中间,接下来的场景发生在耶路撒冷城中心的建筑群里,通过拱形的开口,它们向观图者展现了一座内廷。该内廷的左边房门内,人们看见彼得不认主,而鸡在屋顶天窗里鸣叫(〈7〉)。右边,在一座带有《旧约》人物雕塑的宫殿式的建筑内,耶稣被彼拉多(Pilatus)的两个士兵带来,彼拉多的右边站着他的妻子和祭司长(〈8〉)。现在情节跳到内廷的右边,一座狭长的建筑物前的台阶上,站着彼拉多和耶稣,围成半圆形的人群问他,是否他要将耶稣释放;但是,人们做出手势,要求审判耶稣(〈9〉)。在画面中间的敞开的大厅里,四个行刑者鞭打主,在大厅前的庭院里,两个人在钉他的十字架(〈10〉)。在右边的大厅里,耶稣被穿上了紫袍,戴上了荆冠,并被戏弄(〈11〉)。而后受审的人被带往骷髅地(Golgatha)。一大队人同耶稣一起从前面的城门前往刑场:由一名步兵和一名骑兵开路,跟着两个与耶稣一道受审的,而后长官和朗基努斯(Longinus)骑着马,在城门前是耶稣,因不堪十字架的重负而跌倒在地,古利奈(Kyrene)人西门(Simon)正把十字架拿开。在城门入口跟着约翰和妇女们,城门后面是彼拉多和祭司长。队伍的最后是全副武装的步兵(〈12〉)。在城市的上方,刑场之下,耶稣被四个人钉在十字架上,而祭司长、彼拉多、百夫长和朗基努斯骑在马背上注视着

(〈13〉)。在接下去的竖起十字架的场景里,百夫长和朗基努斯也站在十字架下,耶稣的右边,而彼拉多和祭司长已经离开了。十字架的左边站着约翰和妇女们,边上一点的地方坐着拈阄儿分他衣服的人们(〈14〉)。按时间顺序接下来的事件,再次把我们引入右边城墙附近的城内的一座建筑里。亚利马太(Arimathia)的约瑟(Joseph)进见彼拉多,求耶稣的身体,百夫长向彼拉多证实耶稣的死亡(〈15〉)。在第二座山丘上,钉十字架场景的边上,约瑟和尼哥底姆(Nikodemus)把耶稣的尸身从十字架上放下来(〈16〉),把他抬进坟墓,在画面右上角,城外一个半圆形的土堆里(〈17〉)。接下去的场景并非依照《圣经》,而是伪经《尼哥底姆福音》:受冥王(Hades)所遣,撒旦赶往地狱之门,为了阻止基督的进入。这个画面展示了,基督战胜撒旦,而在他身后站着《旧约》中的义人,他们被选中,被基督一起带入他的天国(〈18〉)。在上面的一个场景里,在第二个坟丘前,复活者站在紧闭的墓室门前,三个卫兵倚靠着门沉睡着(〈19〉)。在右上角的背景中,复活者还被表现了三次:首先,他在抹大拉的玛丽亚面前显现(〈20〉),其次,和门徒们前往以马忤斯(Emmaus)(〈21〉),最后,在提比哩亚海捕鱼的门徒面前显现。

199

只有两次,也就是表现十字架山和坟丘时,艺术家重复再现了情节的舞台;所有其他场景都被安排进了一个统一的情节空间。同《特洛伊的陷落》图版里的特洛伊和印度壁画里的贝纳勒斯或者劫比罗城一样,在此处,事件的舞台构成了一座按照根本组成部分而缩减了的城市。一个如此的总视角,与连续的表现中,依次罗列单帧图画所能达到的效果相比,前者能让观图者更为紧凑地参与到情节当中。该舞台总是在整体上具有现实性;观图者搜寻的目光发现并参与了事件的先后进程。然而,发现的可能成为发现的必要,同时也是这种表现方式决定性的缺点。谁要是不完全清楚基础的事件,或许会比较困难地看出散布在整幅图画中的单个场景。除了确定场景顺序的空间模式之外,通过印度艺术家和耶路撒冷的画家的努力,情节发展的方向模式也应运而生,《特洛伊的陷落》的创作者所采用的权宜之计却不能令人满意,

有关的人物要用文字说明来告知。

该缺点是相对于将场景按照情节发展依次罗列的“连续的”表现方式而言的，而相对于孤立的单帧图画，这两种表现方式又共有一个缺点。在所有单个场景里，人物的大小必须与整体模式相称。因为在故事表现中，大多不是物体，而是相关的人物起主导作用，所以一切物体必须适应人物的身量。与人类相比，建筑物、船只、车辆、动物和树木因此不得不过小地再现。此外，台上大量的人物要缩减为少量的情节承载者。在建筑物内发生的情节，不能够像一幅单帧的图画那样在封闭 200 的室内空间进行，而只能在向外开放的大厅里展示。值得注意的是，印度画家和创作《特洛伊的陷落》的艺术家，他们将建筑物缩减为少量的建筑元素，与之相比，这幅耶路撒冷的图画虽然同样将房间面向观图者开放，但还是将建筑更为细致、更为真实地表现了出来。鉴于这样的画面构造，这副图画展示了一个意义深远的进步。印度绘画把所有的场景置于平视方向；特洛伊图在将城市表现在鸟瞰方向，而相关人物在平视方向上。由此，虽然给人以或“前”或“后”的印象，但是人物的大小尺寸固定，不论他们出现在前景还是背景中。与之相对，鉴于采取了 201 “正确的”视角，耶路撒冷的图画可算是一大进步；不仅城市，而且在其中表现的人物，都在鸟瞰的方向上。印度绘画只知道上下叠加，所有的场景一视同仁，此处在背景发生的场景不得不变小。所以，艺术家必须通过场景排序来强调其对它们主次地位的评价。出自维腾贝尔格（Wittenberg）的《路德圣经》归在小卢卡斯·卡拉纳赫（Lucas Cranach）的木刻作品（图 52）[1]，在一组连续的场景里讲述了创世记故事，它的形式依然体现了前述之空间表现方式的所有特征：第一个场景，右上方，展示了创作亚当（〈1〉），接下去在下面，创造夏娃（〈2〉），第三个在画面中间，偷食禁果（〈3〉），最后两个场景，左上方，藏匿（〈4〉）和亚当夏娃被逐出伊甸园（〈5〉）。“上”和“下”却成了“前”和“后”；该图在

---

[1] Kekulé R. (v. Stradonitz). “Über die Darstellung der Erschaffung der Eva”. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, *Römische Abteilung*, 1890, 5: 195.

所有的视角内都是准确的。通过前后的事件，创造夏娃的图像被“完整化”了，在内容上这个场景被推到前景。[1] 从此开始，直到完全舍弃在多个画面中再现一个故事情节，也就是满足莱辛的要求，选取最富于孕育性的那一顷刻，从中最能理解其前因和后果，还仅需小小的一步。

〔1〕该图像与一幅藏于维也纳艺术史博物馆的老卢卡斯·卡拉纳赫的画作在形式上一致，唯有一个区别：彼处并非创造夏娃，而是耶和华与亚当夏娃的对话（《创世记》3, 9－13）作为主要场景位于前景。

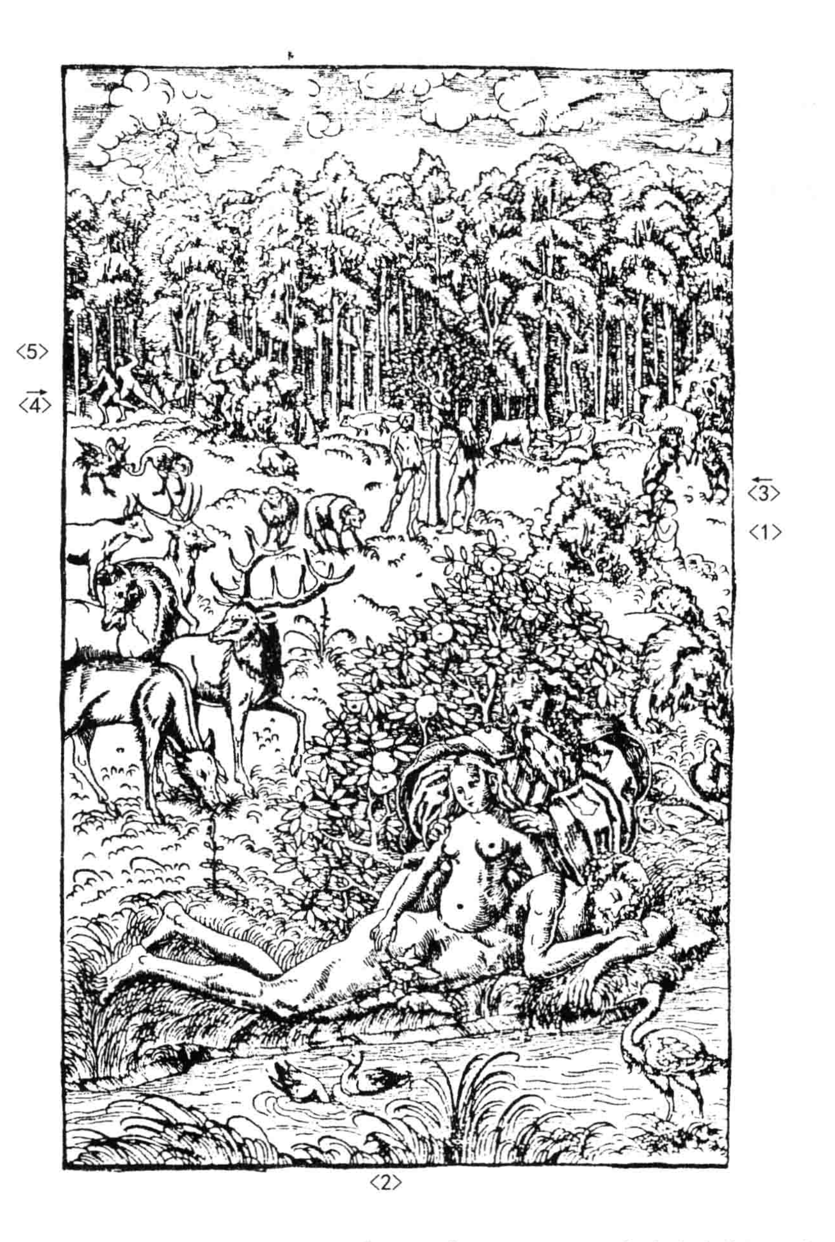


图 52 亚当和夏娃在伊甸园(《创世记》2，7－3，24)；归在小卢卡斯·卡拉纳赫名下的木刻画，1542 年。

〈1〉(2，7)〈2〉(2，21－22)〈3〉(3，1－6)

〈4〉(3，8)〈5〉(3，23－24)

缩略语

analys. = analysiert, 摘要

Bd. = Band, 册

ch. = chapter, 章、卷

chin. = Chinese, 汉译

ders. = derselbe (Verfasser),同一作者

Diss. = Dissertation,博士论文

ebd. = ebenda,同上

ed. = edit,编辑

f. = (und)folgende(Seite),(及)下(页)

ff. = (und)folgende(Seiten),(及)以下(数页)

hrsg. = herausgegeben,编辑

ibid. = ibidem,同上

in = 在……中

Kat. = Katalog,目录

Mbh. = Mahābhārata,《摩诃婆罗多》

Nr. = Nummer, 编号

p. = 页

pp. = 页(复数)

pt. = part, 部分

reprod. = reproduit, 再现

sic! = 原文如此

T = Taishō Issaikyō,《大正藏》

tib. = Tibetan, 藏译

trad. = traduit, 法语译本

transl. = translated, 英语译本

u. a. = 及其他

übers. = übersetzt，德语译本

参考文献

Agrawala R C. Unpublished Bharhut Reliefs in the National Museum. New Delhi:Lalit Kalā ,1969, 14: 53 –55.

Alsdorf L. Bemerkungen zum Vessantara-Jātaka. Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd-und Ostasiens, 1957, 1: 1 –71.

Alsdorf L. Das Jātaka vom weisen Vidhura. Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd-und Ostasiens, 1971, 15: 23 –56.

Andreae B. Der Zyklus der Odyseefresken im Vatikan. Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 1962, 69: 106 –117.

Armbruster G. Cassoni-Emaki, A Comparative Study. Artibus Asiae, 1972, 34: 29 –70.

Aru C. , de Geradon E. La Galerie Sabauda de Turin. Anvers: de Sikkel, 1952.

Auboyer J. Buddha, Der Weg der Erleuchtung. Freiburg im Breisgau: Herder, 1982.

Speyer J S , Vaidya P L . Avadānaśataka 1 –2. Bibliotheca Buddhica Ⅲ, 1906—1909; Avadānaśataka. 1958; Feer L. Avadānaśataka. Paris: Leroux, 1891.

Bachhofer L. Die Frühindische Plastik Ⅰ. Firenze, München: Pantheon, Rurt Wolff, 1929.

Bachhofer L. Frühindische Historienreliefs. Ostasiatische Zeitschrift, 1932, NF. 8: 18 –28.

Bajpai K D. The Kusana Art of Mathura. Mārg, 1962,15, 2:28 –42.

Baldass L v. Hans Memling. Wien: A. Schroll & Co. , 1942.

Bandi H G. , Maringer J. Kunst der Eiszeit. Basel: Holbein-Verlag, 1955.

Bareau A. La légende de la jeunesse du Buddha dans les Vinayapiṭaka anciens. Oriens Extremus, 1962, NS. 9: 6 - 33.

Bareau A. Recherches sur la biographie du Buddha dans les Sūtrapiṭaka et les Vinayapiṭaka anciens, 1. De la quêté de l'éveil à la conversion de Śāriputra et Maudgalyāyaṇa = Publication de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, 1963, 53.

Barthoux J. Les fouilles de Haḍḍa I. Paris: Les Éd. d'Art et d'Histoire, 1933.

Barua B M. Barhut I - III. Calcutta: Indian Research Institut, 1934—1937.

Beal S. Travels of Fah-Hian and Sung-Yun, Buddhist Pilgrims, from China to India (400 A. D. and 518 A. D), transl. from the Chinese. London: Trübner, 1869.

Beal S. Some Remarks on the great Sânchi. Journal of the Royal Asiatic Society, 1871, NS. 5: 164 - 181.

Beal S. The Legend of Dipaṅkara Buddha, transl. from the Chinese. Journal of the Royal Asiatic Society, 1873, NS. 6: 377 - 395.

Beal S. The Romantic Legend of Sâkya Buddha, from the Chinese-Sanscrit. London: Trübner, 1875.

Beal S. Si-Yu-Ki, Buddhist Records of the Western World, transl. from the Chineses of Hiuen Tsiang (A. D. 629), London: Trübner, 1884.

Beazley J D. Attic Black-Figure Vase-Painters. Oxford: Clarendon Press, 1956.

Beazley J D. Attic Red-Figure Vase-Paitnters. Oxford: Clarendon Press, 1963.

Becatti G. La colonna coclide istoriata. Roma: Bretschneider, 1960.

Bethe E. Buch und Bild im Altertum. Leipzig: Harrassowitz, 1945.

Beyen H G. Die Pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil Ⅱ, 1. Den Haag: Nijhoff, 1960.

Bielefeld E. Zum Problem der kontinuierenden Darstellungsform. Archäologischer Anzeiger, 1956: 29 - 34.

Birt T. Die Buchrolle in der antiken Kunst. Leipzig: Teubner, 1907.

Blanckenhagen P H v. Narration in Hellenistic and Roman Art//Narration in Ancient Art, a Symposium: American Journal of Archaeology, 1957, 61: 78 - 83.

Blanckenhagen P H v. The Odyssey Frieze. Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 1963, 70: 100 - 117.

Boardman J. Athenian Black Figure Vases, a Handbook. London: Thames and Hudson, 1974.

Das S C, Vidyabushana H M. Bodhisattvāvadānakalpalatā, Ⅰ. Ⅱ. Calcutta: 1890—1913; Vaidya P L. Bodhisattvāvadānakalp-alatā Ⅰ. Ⅱ. Darbhanga: Mithila Institute, 1959.

Das S C, Vidyabushana H M. Bodhisattva-Avadana-Kalpalata. Calcutta: Baptist Mission Press, 1890—1913. vol. Ⅰ. 819 - 837 (ed. Vaidya. vol. Ⅰ. 2115 - 2119), BAK 4j: ibid., vol. Ⅰ, 1089 -'1101 (ed. Vaidya. vol. Ⅰ. 285 - 288).

Brommer F. Herakles, Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur. Münster: Böhlau, 1953.

Brommer F. Vasenliste zur griechischen Heldensage. Marburg: N. G. Elwert, 1973.

Brommer F. Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage Ⅱ. Theseus-Bellerophon-Achill. Marburg: N. G. Elwert, 1974.

Buchthal H. The common classical sources of Buddhist and Christian narrative art. Journal of the Royal Asiatic society, 1943: 137 - 148.

Buchthal H. The Western Aspects of Gandhara Sculpture. Proceedings of the British Academy 31, 1945: 1 - 28.

Cowell E B. Buddhacarita. Oxford: Clarendon, 1893; R. Schmidt (Übers.), Buddha's Leben. Hannover: Lafaire, 1923.

Jayawickrama N A. Buddhavaṃsa // Buddhavaṃsa and Cariyāpiṭaka. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1974; Horner I. B. Chronicle of the Buddhas and Basket of Conduct. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1975.

Burgess J. Notes on the Amaravati Stupa. Archaeological survey of Southern India 3, 1882.

Burgess J. The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta. Ebd., 1887, NS. 1.

Burgess J. The ancient Monuments, Temples and Sculptures of India Ⅰ. Ⅱ. London: W. Griggs, 1897—1911.

Burgess J. The Gandhara Sculptures. London: Griggs, 1898.

Bussagli M. Le grotte de Ajantā = Forma e Colore, I grandi citi dell' arte. Firenze: Giunti, 1965.

Camón J. Las artes y los pueblos de la España primitive. Madird: Espasa-Calpe, 1954.

Jayawickrama N A. Cariyāpiṭaka // Buddhavaṃsa and Cariyāpiṭaka. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1974; Law B. C. The Collection of the Ways of Conduct = Sacred Books of the Buddhists 9. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1938; Horner I. B. Chronicle of the Buddhas and Basket of Conduct. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1975; Dhammārāma P. S. Cariyā-Piṭaka. Corbeille de la Conduite. Bulletin de l' Ecole Française d' Extreme-Orient, 1963, 51: 325 - 390.

Caskey L D., Beazley. Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston Ⅰ. Ⅲ. Boston-London: Humphrey Milford Oxford University

Press Museum of Fine Arts, 1931—1963.

Waldschmidt E. Catuṣpariṣatsūtra Ⅰ－Ⅲ. Berlin: Akademie-Verlag, 1952—1962.

Chakravarti S N. The Narrative Style in Early Indian Art. Bharatiya Vidya 1948, 9: 104－119.

Chavannes E. Cinq cent contes et apologues, Extraits du Tripiṭaka chinois ed trad. en français Ⅰ－Ⅳ. Paris: Ernest Leroux, 1910—1934.

Clermont-Ganneau M. C. Le coupe Phénicienne de Palestrina. Journal Asiatique, 1878: 232－270, 444－544.

Cone M. The Perfect Generosity of Prince Vessantara, a Buddhist Epic. Oxford: Clarendon Press, 1978.

Coomaraswamy A. Geschichte der indischen und indonesischen Kunst. Leipzig: Hiersemann, 1927.

Coomaraswamy A. Some early Buddhist reliefs indentified. Journal of the Royal Asiatic Society, 1928: 90－398.

Coomaraswamy A. La Sculpture de Bodhgayā. Ars Asiatica 18, 1935.

Coomaraswamy A. La sculpture du Bharhut. Paris: Vanoest, 1956.

v. Le Coq A, Waldschmidt E. Die buddhistische Spätantike in Mittelasien Ⅵ (Neue Bildwerke 2). Graz: Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1928.

Corte M Della, M M Lorei Tiburtini di Pompei. Atti e memorie della Societá Tiburtina di storia e d'arte, 1931—1932: 11－12.

Corti M, Faggin G T. L'opera complete di Memling (Classici dell' Arte 27). Milano: Rizzoli, 1969.

Cunningham A. The Stūpa of Bharhut. London: W H Allen and Co.; Trübner and Co.; W. S. Whittingham and Co.; Thacker and Co., 1879.

Curtis C D. The Bernadini Tomb. Memoirs of the American Academy 3, 1919: 38－43.

Curtis L. Die Antike Kunst I. Berlin-Neubabelsberg: Akademische

Verlagsgesellschaft Athenaion, 1913.

Darian S. The Ganges in Myth and History. Honolul: Univ. Pr. of Hawaii, 1978.

Das Gupta K. Viśvantarāvadāna, eine buddhistische Legende, Diss. Berlin: Freie Universität, 1977.

Dawson C. M. Romano-Campanian Landscape Painting. Yale Classical Studies 9, 1944.

Dehejia V. Early Activity at Amaravati. Archives of Asian Art 22, 1968—1969: 41 -54.

Rhys Davids T W, Carpenter J E. Dīghanikāya. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1890—1911; Rhys Davids T W. Ⅰ - Ⅲ. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1899—1921; Auswahl Franke R. O. Göttingen-Leipzig: Vandenhoeck & Ruprecht, 1913.

Cowell E B, Neil R A. Divyāvadāna. Cambridge: Cambridge University Press, 1886; Vaidya P L. Darbhanga: Mithila Institute, 1959.

Dye J M. Two Fragmentary Gandhāran Narrative Reliefs in the Peshawar Museum, A Study of Gandhāran Representations of the Four Encounters. Artibus Asiae, 1976, 38:219 -245.

Ebert. Reallexicon Ⅶ. Berlin: de Gruyter, 1926.

Ehrenstein T. Das alte Testament im Bilde . Wien: A. Kende, 1923.

Engelmann R. Bilder-Atlas zum Homer. Leipzig: Verl. des litterarischen Jahresberichts, 1889.

Fellmann B. Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers. Münchener Archäologische Studien 5, 1972.

Fergusson J. Tree and Serpent Worship. London: Allen, 1868.

Fischer K. Gandhāran Sculpture from Kunduz and Environs. Artibus Asiae, 1958, 21: 231 -253.

Foucher A. L'art gréco-bouddhique du Gandhāra I. Paris: Ernest Le-

roux, 1905.

Foucher A. Les représentations de Jātaka dans l' art bouddhique, Mémoires concernant l' Asie orientale Ⅲ. Paris: Ernest Leroux, 1919.

Foucher A. Lettre d' Ajaṇṭā. Journal Asiatique, 1921: 201 - 245 = Preliminary Report on the Interpretation of the Paintings and Sculptures of Ajanta: Journal of the Hyderabad Archaeological Society, 1919—1920, 5: 50 - 111.

Fourcade F. La Peinture Murale de Touen Houang. Paris: Editions Cercle D' Art, 1962 .

Frey D. Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg: Filser, 1929.

Frey D. Das Zeitproblem in der Bildkunst. Studium Generale, 1955, 8 :568ff. (= ders. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Darmstadt: Wiss. Buchges. , 1976: 212 - 235.

Fröhner W. Trojanische Vasenbilder. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 1893, 7: 25 - 31.

Fukuyama Y. The Siṃhala Avadāna at Ajanta Cave 17, Reexamination of Interpretation and Characteristics of the Narrative Expression. Kokka, 2005, No. 1316.

Gairola K. Evolution of Buddhist Architecture and Sculpture in the time of Satavahanas. Mārg, 1955, 9,1: 27 - 58.

Ganz P. L. Meister Konrad Witz von Rottweil. Bern-Olten: Urs-Graf-Verlag, 1947.

Gauer W. Untersuchungen zur Tranjanssäule, 1. Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf (Monumenta Artis Romanae). Berlin: Gebr. Mann Verlag , 13, 1, 1977 Ghosh A, Sarkar H. Beginning of Sculptural Art in South East India: A Stele from Amaravati. Ancient India, 1964—1965, 20 - 21: 168 - 177.

Ghosh A. Ajanta Murals, An Album of eighty-five Reproductions in

Colour. New Delhi: Archaeological Survey of India, 1967; repr. 1987.

Goloubew V. Documents pour servir à l'étude d'Ajanta; Les peintures de la première grotte. Ars Asiatica, 1927, 10.

Goloubew V. Le cheval Balāha. Bulletin de l'Ecole Française d'Extreme-Orient, 1928, 27: 223 - 237.

Gönc Moacanin K. Epic vs. Buddhist Literature: the case of Vidhurapaṇḍita-jātaka, Parallels and Comparisons. Proceedings of the Third Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas, 2009: 373 - 398.

Grabar A. Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I. München: Beck, 1967.

Gray B. Buddhist Cave Paintings at Tun-huang. London: Faber and Faber, 1959.

Griffiths J. The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta. Ⅰ. Ⅱ. London, 1896—1897.

Grünwedel A. Alt-Kutscha. Berlin: Elsner, 1920.

Güterbock H. Narration in Antolian, Syrian, and Assyrian Art. in: Narration in Acient Art, a Symposium. American Journal of Archaeology, 1957, 61: 62 - 71.

Iwamoto Y. Guṇakāraṇḍavyūha. Bukkyō setsuwa kenkyū josetsu. Kyōto: Hōzōkan, 1967.

Härtel H, Auboyer J. Indien und Südostasien (Propyläen-Kunstgeschichte 16). Berlin: Propyläen-Verlag, 1971.

Hanfmann G. Narration in Greek Art. in: Narration in Ancient Art, a Symposium: American Journal of Archaeology, 1957, 61: 71 - 78.

Hargreaves H. The Buddha Story in Stone. Calcutta: Baptist Mission Press, 1918.

Hartmann J U. Endangered by Man-eating Witches, A Fragment of

the Siṃhalāvadāna from the Turfan Finds: Paper in Honour of Prof. Dr. Ji Xianlin on the Occasion of his 80th Birthday. Nanchang Shi: Jiangxi ren min chu ban she, 1991: 563 -575.

Hausmann U. Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten. Stuttgart :Kohlhammer, 1959.

Heger N. Salzburg in römischer Zeit. Salzburg: Museum Carolino Augusteum, 1974.

Helbig W. Führer durch dieöffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, Ⅰ - Ⅲ. Tübingen:Wasmuth 4, 1963—1969.

Hernández-Pacheco E. Las pinturas prehistóricas de la cuevas de la Araña (Valencia). Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1924.

Herringham C J. Ajanta Frescoes, Being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves at Ajanta Ⅰ. Ⅱ. London: Oxford University Press, 1915.

Himmelmann-Wildschütz N. Erzähler und Figur. Wiesbaden: Steiner in Komm. , 1967.

Himmelmann-Wildschütz N. Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jhs. n. Chr. , Mainz: von Zabern,1973.

Horsfall N. Stesichorus at Bovillae. Journal of Hellenic Studies, 1979, 99: 26 -48.

Horsfall N. Some Problems in the Aeneas Legend, (3) Stesichorus, Ilioupersis. Classical Quarterly, 1979, NS 29: 375 -376.

Huber E. Études de littérature bouddhique. Bulletin de l' Ecole Française d'Extreme-Orient, 1906, 6:1 -43, 335 -346.

Hultzsch E. Bharhut Inscriptions. Indian Antiquary,1892, 21: 225 -242.

Hultzsch E. Jatakas at Bharhut. Journal of the Royal Asiatic Society, 1912: 399 -410.

Ingholt H. Gandhāran Art in Pakistan . New York: Pantheon Books, 1957.

Ippel A. Indische Kunst und Triumphalbild. Leipzig:Hinrichs, 1929.

Jahn O. Griechische Bilderchroniken. Bonn: Marcus, 1873.

Fausbøll V. Jātaka, Ⅰ - Ⅶ. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1877—1897;Cowell E. B. Ⅰ - Ⅵ, Cambridge: Cambridge University Press, 1895—1913;Dutoit J. Ⅰ - Ⅶ , Leipzig: Lotus-Verlag, 1908—1921.

Arya-Cāra,Kern J H C. Vaidya p. L. Jātakamālā. Darbhanga: Mithila Institute, 1959;Speyer J S. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1895.

Johansen K. F. The Iliad in Early Greek Art. Copenhagen: Munksgaard, 1967.

Jones H S. Catalogue of the Ancient Sculptures of the Palazzo dei Conservatori. Oxford: Clarendon Press, 1926.

Kaemmerer L. Memling. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1899.

Kala S C. Bharhut Vedikā. Allahabad: Municipal Museum, 1951.

Vaidya P L. Kāraṇḍavyūha, Mahāyāna-Sūtra-Saṃgraha I (Buddhist Sanskrit Texts 17) . Darbhanga: Mithila Institute, 1961.

Kaufmann C M. Handbuch der christlichen Archaeolgie. Paderborn: Verlag von Ferdinand Schöningh, 1913.

Kekulé R. Über die Darstellung der Erschaffung der Eva: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 1890, 5: 187 - 209.

Kraeling C H. The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos, Final report, 1956, 8, 1.

Kramrisch S. Indische Kunst . London: Phaidon-Verl. , 1955.

Kromer K. Die ersten Europäer. Innsbruck-Frankfurt:Pinguin-Verl. , 1980.

Kühn H. Die Felsbilder Europas. Stuttgart: Kohlhammer, 1952.

Lefmann S. Lalitavistara Ⅰ. Ⅱ, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1902—1908; Foucaux E. Ⅰ. Ⅱ. Paris: E. Leroux, 1884—1892.

Lalou M. Trois récits du Dulva reconnus dans les peintures d' Ajaṇṭā. Journal Asiatique, 1925, 207: 333 - 337.

LamotteÉ. Le Traité de la grande Vertu de Sagesse de Nāgārjuna (Mahāprajñāpāramitāśāstra) Ⅰ - Ⅴ. Louvain: Publications de l' Institut Orientaliste de Louvain, 1944—1980.

Lee S E. Ancient Sculpture from India (Ausstellung-Katalog Cleveland Museum of Art). Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1964.

Lehmann-Hartleben K. Die Trajanssäule. Berlin: de Gruyter, 1926.

Lessing G. E. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Berlin: Voβ, 1760.

Lienhard S. La Légende du Prince Viśvantara dans la Tradition Népalaise. Arts Asiatiques, 1978, 34: 139 - 156.

Lind K. Ein Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg. Mitteilung der kaiserlich-königlichen Central-Commission, 1869, 14.

Lippmann F. Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin: G. Grote, 1896.

Lippold G. Herakles-Mosaik von Liria. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 1922, 37: 1 - 17.

Lippold G. Tabula Iliaca, Realenzyklopedie Ⅳ. Stuttgart: Metzler, 1932: 1886—1896.

Lübben A. Der Sachsenspiegel nach dem Oldenburger Codex picturatus. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung, 1879.

Lüders E. Buddhistische Märchen aus dem alten Indien. Düsseldorf-Köln: Diederichs, 1961.

Lüders H. Bharhut und die buddhistische Literatur. Leipzig: Brock-

haus, 1941.

Lüders H. Bharhut Inscriptions, Corpus Inscriptionum Indicarum Ⅱ, 2. Ootacamund: Government epigraphist for India, 1963.

Lüders H. Das Vidhurapaṇḍitajātaka. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, 1945—1949, 99: 103 - 130; = ders. Kleine Schriften. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973: 36 - 63.

Mackenzie P M. Adschanta, Die geheiligten Höhlen Buddhas = Die Welt der Religionen, 16. Freiburg : Herder, 1983.

Sukthankar V S, Poona. Mahābhārata, Adiparvan // Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933; Āraṇyakaparvan. V S Sukthankar, Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1942; Buitenen JAB. v. 1. The Book of the Beginning; Ⅲ The Book of the Forest . Chicago: University of Chicago Press, 1973—1975.

Waldschmidt E. Mahāparinirvāṇasūtra Ⅰ - Ⅲ. Berlin: Akadencie-Velag, 1950—1951.

Waldschmidt E. Mahāvadānasūtra Ⅰ - Ⅱ. Berlin: Akadencie-Velag, 1953—1956.

Geiger W. Mahāvamsa. London: Frowde, 1908; (transl.) ders. London: Frowde, 1912.

Senart E. Mahāvastu Ⅰ - Ⅲ. Paris: Imprimerie nationale, 1882—1897; (transl.) Jones J J. Ⅰ - Ⅲ. London: Luzac, 1952—1956.

Sakaki R. Mahāvyutpatti Ⅰ - Ⅱ. Kyoto: Kyōto Bunka Daigaku, 1916—1925.

Maisey F C. Sanci and its Remains. London: K. Paul, Trench, Trübner & C. , 1892.

Malalasekera G P. Dictionary of Pāli Proper Names Ⅰ - Ⅱ. London: Luzac, 1937—1938.

Marshall J, Foucher A. The Monuments of Sanchi Ⅰ - Ⅲ. Calcutta: Government of India Pr. , 1940.

Meech-Pekarik J. The Flying White Horse, Transmission of the Valāhassa Jātaka Imagery from India to Japan. Artibus Asiae, 1982, 43: 111 - 128.

Meissner B, Opitz D. Studien zum Bît ilâni im Nordpalast Assurbanaplis zu Ninive. Berlin: Verl. d. Akad. d. Wiss. , 1939.

Meng-Koehler M. Die Bilder des Konrad Witz und ihre Quellen. Basel: Holbein-Verl. , 1947.

du Mesnil du Buisson R. Les peintures de la synagogue de Doura-Europos. Rom: Roma Pontificio Istituto Biblico, 1939.

Miklós P. A Tunhuangi ezer Buddha barlangtemplomok. Budapest: Magyar Helikon, 1959.

Morey C R. Early Christian Art. Princeton: Princeton Univ. Pr. , 1942.

Müller E. Die Legende von Dīpankara and Sumedha, Gurupūjākaumudī (Festschrift A. Weber). Leipzig: Harrassowitz, 1896: 54 - 58.

Müller F. Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung. Berlin: Weidmann, 1913.

Müller-Karpe H. Handbuch der Vorgeschichte II. München: Beck, 1968.

Mūlasarvāstivādin-Vinaya(梵语残片的编辑). Dutt N. (Gilgit Manuscripts Ⅲ, 4), Calcutta: Oriental Press, 1950; Gnoli R. The Gilgit Manuscript of the Saṃghabhedavastu Ⅰ. Ⅱ. Rom: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1977—1978; ders. The Gilgit Manuscript of the Śayanāsanavastu and the Adhikaraṇavastu . Rom: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1978; tib. in: Suzuki D. T. The Tibetan Tripiṭaka, Peking Edition, Reprinted under the supervision of the Otani University, Kyoto, 1957: 41 - 43; 1958: 44 - 45; analys. Panglung J L. Die Erzählstoffe des Mūlasarvāstivādin-Vinaya, Tokyo: Reiyukai Library,

1981;Schiefner A, Tibetan tales derived from Indian sources , London: Trübner, 1882.

Mylonas G. E. O Protoatticos Amphores tes Eleusinos. En Athēnais: Archaiologikēs Hetaireias, 1957.

Fausbøll V. Nidānakathā. in: Jātaka Ⅰ. London: Trübner, 1877: 2 - 94; transl. Rhys Davids T W. in: Buddhist Birth Stories 1, London: Trübner, 1880: 1 - 133; übers. Dutoit J. in: Jātakam 7. Leipzig: Lotus-Verl. , 1921.

Nogara B. Le nozze Aldobrandine. Milano: Hoepli, 1907.

Obermaier H. Die neuen eiszeitlichen Felsmalereien der Gasulla-Schlucht, Provinz Castellón (Ostspanien). Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst, 1935, 10: 1 - 5.

Oldenburg S. F. Notes on Buddhist Art, Transl. from the Russian by L. Wiener. Journal of the American Oriental Society, 1897, 18: 183 - 201.

Orthmann W. Der Alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte 14). Berlin: Propyläen-Verl. , 1975.

Pal P. Aspects of Indian Art. Leiden: Brill, 1972.

Smith H. Paramatthajotikā = Paramatthajotikā Ⅰ // The Khuddaka-Pāṭha, together with its Commentary Paramatthajotikā. London: Pali Text Society, Routledge & Kegan Paul, 1978.

Parimoo R. Vidhura Pandita Jātaka-from Bharhut to Ajanta, A Study of Narrative, Semiological and Stylistic Aspects: Parimoo R, Kannal D, Panikkar S, Poduval J, Sharma I. The Art of Ajanta, New Perspectives, 2. New Delhi: Books & Books, 1991: 315 - 341; = Akṣayanīvī, Essays Presented to Dr. Debala Mitra. Delhi, India: Sri Satguru Publ. 1991: 177 - 189.

Parimoo R. Mapping the Asian Journey of Vessantara Jātaka, Texts and Pictorial Images of the Perfect Generosity of Prince Vessantara: From

Turfan to Ajanta, Festschrift for D. Schlingloff. Bhairahawa, Rupandehi: Lumbini International Research Institute, 2010: 761 -776.

Payne H. Necrocorinthia, A Study of Corinthian Art in the Archaic Period. Oxford: Clarendon Press, 1931.

Pelliot P. Les grottes de Touen-Houang Ⅰ - Ⅵ. Paris: Paul Geuthner, 1920—1924.

Peng H. The Art Treasures of Dunhuang. Hongkong: Joint Publishing Co. , 1981.

Perkins A. The Art of Dura-Europos. Oxford: Clarendon Pr. , 1973.

Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen Ⅲ . München: Bruckmann, 1923.

Plaeschke H. Buddhistische Kunst, Das Erbe Indiens . Wien: Verlag Köhler & Amelang, 1974.

Plaeschke H, Plaeschke J. Indische Felsentempel und Höhlenklöster, Ajaṇṭā und Elūrā. Leipzig: Köhler & Amelang, 1982.

Poulsen F. Der Orient und die frühgriechische Kunst. Leipzig-Berlin: Teubner, 1912.

Pratinidhi B P. Ajanta, A Handbook of Ajanta Caves Descriptive of the Paintings and Sculpture Therein. Bombay: D B. Taraporevala Sons, 1932.

Przyluski J. The horse Balāha and the Indian kings. Indian Historical Quarterly,1937,13:218 -229.

Puri K N. u. a. , Fünftausend Jahre Kunst aus Indien (Ausstellung-Katalog Essen). Essen: Essen,Villa Hügel e. V. , 1959.

Ramachandran T N. Buddhist Sculptures from a Stupa near Goli Village. Bulletin of the Madras Government Museum, 1929, NS. 1, 1.

Bhatt G H. Rāmāyaṇa,Bālakāṇḍa. Baroda:Oriental Institute,1960; Übers. (Gaṅgā-Episode) v. Schlegel A. W. Die Herabkunft der Göttin Ganga, in zwei Gesängen (Indische Bibliothek 1). Bonn: Weber, 1820:

50 – 79;Übers. Menrad J. München: Franz in Komm., 1897.

Reinach S. Répertoire des Vases Peints Grecs et Étrusques Ⅰ. Ⅱ. Paris: Leroux, 1899—1900.

Reinach S. Répertoire de Peintures du Moyen Âge et de la Renaissance Ⅱ. Paris: Leroux, 1907.

Reinach S. Répertoire de Reliefs Grecs et Romains Ⅰ – Ⅲ, Paris: Leroux, 1909—1912.

Reinach S. Répertoire de Peintures Greques et Romaines, Paris: Leroux, 1922.

Brenk B. Spätantike und frühes Christentum (Propyläen Kunstgeschichte,Supplement 1). Frankfurt am Main : Propyläen-Verl., 1977.

Robert C. Bild und Lied, Archaeologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage. Berlin: Weidmann, 1881.

Robert C. Beiträge zur Erklärung des Pergamenischen Telephosfrieses. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 1887, 2: 244 – 259.

Robert C. Die antiken Sarkophag-Reliefs Ⅲ. Berlin: Grote, 1897.

Robert C. Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke. Berlin: Weidmann, 1919.

Roscher W H. Ausführliches Lexikon der griechischen und r? mischen Mythologie. Leipzig: Teubner, 1897—1902.

de Rossi G B. La Roma Sotterranea Cristiana Ⅱ. Rom: Cromo-Litografia Pontif. 1867.

Rostovtzeff M. The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report on the Sixth Season. New Haven: Yale University Press, 1936.

Rostovtzeff M. Dura-Europos and its Art. Oxford: Clarendon Press, 1938.

Sadurska A. Les tables iliaques. Varsawa: Państwowe wyd. Naukowe, 1964.

Saglio E. Polyphéme. Gazette Archéologique,1887,12:1 -7 图版 1.

v. Salis A. Theseus und Ariadne. Berlin: de Gruyter, 1930.

Sarnow E. Die cyklischen Darstellungen der Theseussage , Diss. Leipzig: Engelmann, 1894.

Schauenburg K. Herakles und Omphale. Rheinisches Museum für Philologie 1960, 103: 57 -76.

Schauenburg K. Der Gürtel der Hippolyte. Philologus, 1960, 104: 1 -13.

Schefold K. Buch und Bild im Altertum (Stultifera Navis 7). Basel: Schweiz. Bibliophilen-Ges. , 1950: 104 - 113; = ders. Wort und Bild, Studien zur Gegenwart der Antike. Basel: Archäologischer Verl. , 1975: 125 -128,214 -215.

Schefold K. Pompejanische Malerei. Basel: Schwabe, 1952.

Schefold K. Vergessenes Pompeji. Bern: Francke, 1962.

Schefold K. Frühgriechische Sagenbilder. München: Hirmer, 1964.

Schefold K. Die Griechen und ihre Nachbarn (Propyläen Kunstgeschichte 1). Berlin: Propyläen-Verl. , 1967.

Schefold K. Götter-und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst. München: Hirmer, 1978.

Schiller G. Ikonographie der christlichen Kunst Ⅰ. Ⅱ. Gütersloh: Mohn, 1968.

Schlingloff D. Buddhistische Stotras aus ostturkistanischen Sanskrittexten. Berlin:Akademie-Verl. , 1955.

Schlingloff D. Die altindische Stadt, eine vergleichende Untersuchung. Wiesbaden: Steiner, 1969.

Schlingloff D. Die Einhorn-Legende (Christiana Albertina 11). Kiel: Universität Kiel, 1971: 51 -64.

Schlingloff D. Das Śaśa-Jātaka. Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens,1971,15:57 -67.

Schlingloff D. Die Erforschung altindischer Wandmalereien (Christiana Albertina 13). Kiel: Universität Kiel, 1972: 32 -38.

Schlingloff D. Prince Sudhana and the Kinnarī(Indologica Taurinensia 1). Turin: Ed. Jollygrafica,1973:155 - 167.

Schlingloff D. A ś vagho ṣ as Saundarananda in Ajanta. Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens, 1975,19:85 - 102.

Schlingloff D. Die Erzählung von Sutasoma und Saudasa in der buddhistischen Kunst (Altorientalische Forschungen Ⅱ). Berlin: Akad.-Verl., 1975: 93 - 117.

Schlingloff D. Kalyāṇakārin's Adventures, The Identification of an Ajanta Painting. Artibus Asiae, 1976, 38: 5 - 28.

Schlingloff D. Der König mit dem Schwert. Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd-und Ostasiens, 1977, 21: 57 - 70.

Schlingloff D. Zwei Anatiden-Geschichten im alten Indien. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. 1977, 127: 369 - 397.

Schlingloff D. Die Jātaka-Darstellungen in H? hle 16 von Ajanta (Beiträge zur Indienforschung). Berlin: Museum für Ind. Kunst, 1977: 451 - 478.

Schlingloff D. König Prabhāsa und der Elefant (Indologica Taurinensia 5). Turin:Ed. Jollygrafica,1977: 139 - 152.

Schlingloff D. Die älteste Malerei de Buddhalebens (Gedenkschrift L. Alsdorf). Wiesbaden: Steiner, 1981.

Schlingloff D. Die Bedeutung der Symbole in der altbuddhistischen Kunst; Hinduismus und Buddhismus, Festschrift für Ulrich Schneider. Freiburg: Falk, 1987: 309 - 328.

Schlingloff D. Ajanta-Handbuch der Malereien, Handbook of the Paintings, 1: Erzählende Wandmalereien, Narrative Wall-paintings. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000;New Delhi:Munshiram Manoharlal Publishers, 2012.

Schlingloff D. Das Schema der Stadt in den narrativen Ajantamalereien: Vanamālā, Festschrift A. J. Gail. Berlin: Weidler, 2006: 214 - 218.

Schnitzler L. Die Tranjanssäule und die mesopotamischen Bildannalen. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 1952, 67: 43 - 77.

Schrader H. Die Anordnung und Deutung des Pergamenischen Telephosfrieses. ebd. , 1900, 15: 97 - 139.

Schubring P. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig: Hiersemann, 1923.

Schuchhardt C. Alteuropa. Berlin: de Gruyter, 1941.

Seckel D. Jenseits der Bildes, Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst. Heidelberg: Winter, 1976.

Seckel D. Die Dimension der Zeit in der Kunst Ostasiens (Asiatische Studien 32). Bern, Las Vegas: Verlag Peter Lang, 1978: 66 - 96.

Sharma R. C. Mathura Museum and Art. Mathura: Government Museum 2, 1976.

Simon E. Die griechischen Vasen. München: Hirmer, 1976.

Singh M. The Cave Painting of Ajanta. London: Thames and Hudson, 1965.

Sivaramamurti C. Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum. Bulletin Madras Government Museum, 1942, NS 4.

Sivaramamurti C. The Story of Gaṅgā and Amrita at Pattadakal. Oriental Art, 1957, 3: 20 - 24.

Sivaramamurti C. Indien, Kunst und Kultur (Deutsche Bearbeitung O. v. Hinüber). Freiburg: Herder, 1975.

Sivaramamurti C. Gaṅgā. New Delhi: Orient Longman, 1976.

Snellgrove D L. The Image of the Buddha. Paris: Unesco, 1978.

Soper A C. Aspects of Light Symbolism in Gandhāran Sculpture. Arti-

bus Asiae, 1949, 12: 252 - 283, 314 - 330; 1950, 13: 63 - 85.

Souriau E. Time in the Plastic Arts. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1948—1949, 7: 294 - 307.

Stache-Rosen V. The Temptation of the Buddha. Bulletin of Tibetology (Gangtok), 1975, 12: 5 - 16.

Stähler K. Das Unklassische im Telephosfries; Die Friese des Pergamonaltares im Rahmen der hellenistischen Plastik. Münster: Aschendorff, 1966.

Staehlin F. Die Thensa Capitolina. Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 1906, 21: 332 - 386.

Stange A. Deutsche Malerei der Gotik. München: Dt. Kunstverl., 1933ff.

v. Steuben H. Frühe Sagendarstellungen in Korinth und Athen. Berlin: Hessling, 1968.

Stibbe C M. Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Amsterdm-London: North-Holland Publ. Comp., 1972.

v. Stietencron H. Gaṅgā und Yamunā, Zur symbolischen Bedeutung der Flußgöttinnen an den indischen Tempeln. Wiesbaden: Harrassowitz, 1972.

Smith H. Suttanipāta-Comm. = Paramatthajotikā Ⅱ = Suttnipāta ṭṭ-hakathā, 1 - 3. London: published for the Pali Text Society by Luzac & Company, 1916—1917.

Swift E H. Roman Sources of Christian Art. New York: Columbia Univ. Press, 1951.

Taddei M. Indien (Archaeologia Mundi ,Stuttgart). München: Nagel, 1970.

Taddei M. Appunti sull' iconografia die alcune manifestazioni luminose dei Buddha (Gururājamañjarikā, Studi in onore di G. Tucci Ⅱ). Napoli: Istituto Univ. Orientale, 1974: 435 - 449.

Takakusu J, Watanabe K. Taishō Issaikyō (《大正藏》). Tokyo: Taishō Issaikyō Kankōkai,1924—1929;Chavannes E. Cinq cent contes et apologues Ⅰ - Ⅳ,Paris: E. Leroux, 1910—1934.

Takata O. Ajanta, Photographs by M. Taeda. Tokyo: Heibonsha Ltd. Publishers, 1971.

Tawney C H. (Mahākapijātaka): Proceedings of the Asiatic Society of Bengal. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, April 1891: 120 - 122.

Touchefeu-Meynier O. Thémes Odysséens dans l' art antique. Paris: de Boccard, 1968.

Toynbee J M C. The Hadraianic School. Cambridge: University Press, 1934.

Unger E. Über zwei Jagdreliefs Assurbanipals und über die Stele des Assarhaddons aus Sendschirli. Zeitschrift für Assyrologie, 1917, 31: 231 - 239.

Unger E. Assyrische und Babylonische Kunst. Breslau: Hirt, 1927.

Unger E. Kinematographische Erzählungsform in der altorientalischen Relief-und Rundplastik. in:Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur, (Festschrift M. v. Oppenheim). Berlin: Selbstverl. des Hrsg., 1933: 127 - 133.

Oldenberg H. Vinayapiṭaka Ⅰ - Ⅴ. London: Williams and Norgate, 1879—1883; Horner I B. The Book of the Discipline Ⅰ - Ⅴ. London: Luzac, 1940—1951.

Vogel J. Ph. The Mathura School of Sculpture: Annual Report of the Archaeological Survey India. Calcutta: Gov. Print., 1906—1907: 137 - 160.

Vogel J. Le Sculpture de Mathurā (Ars Asiatica 15). Paris-Brüssel: Les Éditions G. van Oest, 1930.

Voll K. Memling, Des Meisters Gemälde. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1909.

Waldschmidt E. Buddhistische Kunst in Indien. in: Handbücher der Staatlichen Museen Berlin, Berlin: de Gruyter, 1932.

Waldschmidt E. Vergleichende Analyse des Catuṣpariṣtsūtra, in: Beitrage zur indischen Philologie und Altertumskunde. Hamburg: Cram, de Gruyter, 1951: 84 - 122.

Wegner M. Die Kunstgeschichtliche Stellung der Markussäule. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 1931, 46: 61 - 174.

Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Art Illustration. Princeton: Princeton Univ. Press, 1947.

Weitzmann K. The Joshua Roll. Princeton: Princeton Univ. Press, 1948.

Weitzmann K. Narration in Early Christendom. in: Narration in Ancient Art, a Symposium. American Journal of Archaeology, 1957, 61: 83 - 91.

Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago-London: Univ. of Chicago Press, 1971.

Wenzel H. A Jātaka-Tale from the Tibetan. Journal of the Royal Asiatic Society, 1888, NS. 20: 503 - 511.

Wheeler M. Römische Kunst und Architektur. München-Zürich: Droemer Knaur, 1969.

Wickhoff F, v. Hartel W. Die Wiener Genesis . Wien: Tempsky, 1895.

Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms Ⅰ. Ⅱ. Freiburg: Herder, 1903.

Windisch E. Māra und Buddha. Leipzig: Hirzel, 1895.

Woermann K. Die antiken Odyssee-Landschften von Esquilinischen Hügel zu Rom. München: Theodor Ackermann, 1876.

Yazdani G. Ajanta, the Colour and Monochrome Reproductions of the

Ajanta Frescoes Ⅰ－Ⅳ. London: Oxford Univ. Press, 1930—1955.

Zanker P. Das Trajansforum in Rom. Archaeologischer Anzeiger, 1970, 85: 499－544.

Zimmer H. The Art of Indian Asia. New York: Pantheon Books, 1955.

Zin M. Mitleid und Wunderkraft, Schwierige Bekehrungen und ihre Ikonographie im indischen Buddhismus. Wiesbaden: Harrassowitz, 2006.

Ders. Die Reliefs der Amaravati-Schule. Tribus. Jahrbuch des Linden-Museums, 2011, 60: 175－191.

索　引

A

B

C

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z

欧亚历史文化文库

已经出版

林悟殊著:《中古夷教华化丛考》　　定价:66.00 元
赵俪生著:《弇兹集》　　定价:69.00 元
华喆著:《阴山鸣镝——匈奴在北方草原上的兴衰》　　定价:48.00 元
杨军编著:《走向陌生的地方——内陆欧亚移民史话》　　定价:38.00 元
贺菊莲著:《天山家宴——西域饮食文化纵横谈》　　定价:64.00 元
陈鹏著:《路途漫漫丝貂情——明清东北亚丝绸之路研究》
　　定价:62.00 元
王颋著:《内陆亚洲史地求索》　　定价:83.00 元
〔日〕堀敏一著,韩昇、刘建英编译:《隋唐帝国与东亚》　　定价:38.00 元
〔印度〕艾哈默得·辛哈著,周翔翼译,徐百永校:《入藏四年》
　　定价:35.00 元
〔意〕伯戴克著,张云译:《中部西藏与蒙古人
——元代西藏历史》(增订本)　　定价:38.00 元
陈高华著:《元朝史事新证》　　定价:74.00 元
王永兴著:《唐代经营西北研究》　　定价:94.00 元
王炳华著:《西域考古文存》　　定价:108.00 元
李健才著:《东北亚史地论集》　　定价:73.00 元
孟凡人著:《新疆考古论集》　　定价:98.00 元
周伟洲著:《藏史论考》　　定价:55.00 元
刘文锁著:《丝绸之路——内陆欧亚考古与历史》　　定价:88.00 元
张博泉著:《甫白文存》　　定价:62.00 元
孙玉良著:《史林遗痕》　　定价:85.00 元
马健著:《匈奴葬仪的考古学探索》　　定价:76.00 元
〔俄〕柯兹洛夫著,王希隆、丁淑琴译:
《蒙古、安多和死城哈喇浩特》(完整版)　　定价:82.00 元
乌云高娃著:《元朝与高丽关系研究》　　定价:67.00 元
杨军著:《夫余史研究》　　定价:40.00 元

梁俊艳著:《英国与中国西藏(1774—1904)》 定价:88.00 元
〔乌兹别克斯坦〕艾哈迈多夫著,陈远光译:
《16—18 世纪中亚历史地理文献》(修订版) 定价:85.00 元
成一农著:《空间与形态——三至七世纪中国历史城市地理研究》
定价:76.00 元
杨铭著:《唐代吐蕃与西北民族关系史研究》 定价:86.00 元
殷小平著:《元代也里可温考述》 定价:50.00 元
耿世民著:《西域文史论稿》 定价:100.00 元
殷晴著:《丝绸之路经济史研究》 定价:135.00 元(上、下册)
余大钧译:《北方民族史与蒙古史译文集》 定价:160.00 元(上、下册)
韩儒林著:《蒙元史与内陆亚洲史研究》 定价:58.00 元
〔美〕查尔斯·林霍尔姆著,张士东、杨军译:
《伊斯兰中东——传统与变迁》 定价:88.00 元
〔美〕J. G. 马勒著,王欣译:《唐代塑像中的西域人》 定价:58.00 元
顾世宝著:《蒙元时代的蒙古族文学家》 定价:42.00 元
杨铭编:《国外敦煌学、藏学研究——翻译与评述》 定价:78.00 元
牛汝极等著:《新疆文化的现代化转向》 定价:76.00 元
周伟洲著:《西域史地论集》 定价:82.00 元
周晶著:《纷扰的雪山——20 世纪前半叶西藏社会生活研究》
定价:75.00 元
蓝琪著:《16—19 世纪中亚各国与俄国关系论述》 定价:58.00 元
许序雅著:《唐朝与中亚九姓胡关系史研究》》 定价:65.00 元
汪受宽著:《骊靬梦断——古罗马军团东归伪史辨识》 定价:96.00 元
刘雪飞著:《上古欧洲斯基泰文化巡礼》 定价:32.00 元
〔俄〕T. Б. 巴尔采娃著,张良仁、李明华译:
《斯基泰时期的有色金属加工业——第聂伯河左岸森林草原带》
定价:44.00 元
叶德荣著:《汉晋胡汉佛教论稿》 定价:60.00 元
王颋著:《内陆亚洲史地求索(续)》 定价:86.00 元
尚永琪著:
《胡僧东来——汉唐时期的佛经翻译家和传播人》 定价:52.00 元
桂宝丽著:《可萨突厥》 定价:30.00 元

篠原典生著:《西天伽蓝记》　　　　　　　　　　　　定价:48.00 元

〔德〕施林洛甫著,刘震、孟瑜译:

《叙事和图画——欧洲和印度艺术中的情节展现》　　定价:35.00 元

敬请期待

李鸣飞著:《玄风庆会——蒙古国早期的宗教变迁》

马小鹤著:《光明的使者》

许全胜著:《黑鞑事略汇校集注》

张文德著:《朝贡与入附——明代西域人来华研究》

张小贵著:《祆教史考论与述评》

贾丛江著:《汉代西域汉人和汉文化》

王冀青著:《斯坦因的中亚考察》

王冀青著:《斯坦因研究论集》

王永兴著:《敦煌吐鲁番出土唐代军事文书考释》

薛宗正著:《汉唐西域史汇考》

李映洲著:《敦煌艺术论》

〔俄〕波塔宁著,〔俄〕奥布鲁切夫编,吴吉康译:《蒙古纪行》

王冀青著:《斯坦因档案研究指南》

〔苏联〕巴托尔德著,张丽译:《中亚历史》

徐文堪编:《梅维恒内陆欧亚研究文选》

〔苏联〕K. A. 阿奇舍夫、Г. A. 库沙耶夫著,孙危译:

《伊犁河流域塞人和乌孙的古代文明》

徐文堪著:《古代内陆欧亚的语言和有关研究》

刘迎胜著:《小儿锦文字释读与研究》

李锦绣编:《20 世纪内陆欧亚历史文化研究论文选粹》

李锦绣、余太山编:《古代内陆欧亚史纲》

郑炳林著:《敦煌占卜文献叙录》

陈明著:《出土文献与早期佛经词汇研究》

李锦绣著:《裴矩〈西域图记〉辑考》

王冀青著:《犍陀罗佛教艺术》

王冀青著:《敦煌西域研究论集》

李艳玲著:《公元前 2 世纪至公元 7 世纪前期西域绿洲农业研究》

许全胜、刘震编:《内陆欧亚历史语言论集——徐文堪先生古稀纪念》

张小贵编:《三夷教论集——林悟殊先生古稀纪念》
李鸣飞著:《横跨欧亚——马可波罗的足迹》
杨林坤著:《西风万里交河道——明代西域丝路上的使者与商旅》
杜斗诚著:《杜撰集》
林悟殊著:《华化摩尼教补说》
王媛媛著:《摩尼教艺术及其华化考述》
〔日〕渡边哲信著,尹红丹、王冀青译:《西域旅行日记》
李花子著:《长白山踏查记》
王冀青著:《佛光西照——欧美佛教研究史》
王冀青著:《霍恩勒与鲍威尔写本》
王冀青著:《清朝政府与斯坦因第二次中国考古》
芮传明著:《摩尼教东方文书校注与译释》
马小鹤著:《摩尼教东方文书研究》
段海蓉著:《萨都剌传》
〔德〕梅塔著,刘震译:《从弃绝到解脱》
郭物著:《欧亚游牧社会的重器——鍑》
王邦维著:《玄奘》
冯天亮著:《词从外来——唐代外来语研究》
芮传明著:《内陆欧亚中古风云录》
王冀青著:《伯希和敦煌考古档案研究》
王冀青著:《伯希和中亚考察研究》
李锦绣著:《北阿富汗的巴克特里亚文献》
〔日〕荒川正晴著,冯培红译:《欧亚的交通贸易与唐帝国》
孙昊著:《辽代女真社会研究》
赵现海著:《明长城的兴起
——“长城社会史”视野下明中期榆林长城修筑研究》
华喆著:《帝国的背影——公元14世纪以后的蒙古》
〔苏联〕伊·亚·兹拉特金著,马曼丽译:《准葛尔汗国史》(修订版)
杨建新著:《民族边疆论集》
〔美〕白卖克著,马娟译:《大蒙古国的畏吾儿人》
余太山著:《内陆欧亚史研究自选论集》



欧亚历史文化文库



项目执行／施援平
封面题字／冯天亮
责任编辑／马继萌 施援平
装帧设计／张友乾



ISBN 978-7-311-04038-3

定价：35.00元

[General Information]
书名=欧亚历史文化文库·叙事和图画　欧洲和印度艺术中的情节展现
作者=（德）迪特·施林洛甫著；余太山编；刘震，孟瑜译
页数=158
SS号=13474584
出版日期=2013.03
出版社=兰州市：兰州大学出版社
ISBN号=7-311-04038-3
中图法分类号=J150.09
原书定价=30.30
参考文献格式=（德）迪特·施林洛甫著；余太山编；刘震，孟瑜译.欧亚历史文化文库·叙事和图画　欧洲和印度艺术中的情节展现.兰州市：兰州大学出版社,2013.03.